CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

581

noviembre 1998

COLOQUIO:
El fútbol y las artes

Andrés Sánchez Robayna
La capilla

Walter Benjamin
Conversación con André Gide

Dominique Viart
La novela francesa contemporánea

Centenarios de Bertolt Brecht y George Gershwin
Entrevista con Cristina Peri -Rossi

Notas sobre Salvador Dalí, Ingmar Bergman
y Octavio Paz

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

581 ÍNDICE

COLOQUIO

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

COLOQUIO
El fútbol y las artes

Textos seleccionados y transcritos por Santiago Trancón



Rafael López Castro. *Guardameta* (1986)

Coloquio
El fútbol y las artes

Hace dos años tuvo lugar en la Sala «Ensayo 100» de Madrid un interesantísimo debate que, bajo el tema general de «Fútbol y Arte», reunió a escritores, actores, futbolistas y famosos entrenadores de fútbol durante varias jornadas. De los más de trescientos folios que ocupa la transcripción de aquellas conversaciones, hemos extraído el material de este artículo. Se comprenderá que, por naturales limitaciones de espacio, haya quedado fuera, no sólo la mayor parte de lo allí tratado y discutido, sino, en algunos casos, bloques e intervenciones enteras del máximo interés que –y por respeto a los propios intervinientes– no podían ser fragmentadas sin que se perdiera el hilo y el sentido de su discurso. Esperemos que, bajo la forma de libro, puedan algún día ver la luz, que sin duda iluminará e interesará a los miles o millones de aficionados a los que les gusta, no sólo disfrutar del espectáculo del fútbol, sino discutirlo, analizarlo, criticarlo, reelaborarlo simbólica, emotiva y hasta metafísicamente. O sea, prolongar el placer de lo que, quizás por razones misteriosas y hasta perversas, para muchos se ha convertido en una pasión irresistible.

El fútbol y la izquierda

ANGEL CAPPA: Afortunadamente, los intelectuales de izquierda, yo no sé si será moda, o que abandonaron ciertas posturas, se están acercando al fútbol, se están acercando a sus sentimientos. Y, afortunadamente, también los que acusan a la gente –o a algunos de nosotros, en el fútbol– de tener ideas, también son pocos. Yo creo que se está dando ahora la posibilidad de comunión entre fútbol y cultura.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: Yo me veo convocado a este debate porque, aunque no figure en mi carné de identidad, tendría que poner «intelectual», y por lo tanto, eso quiere decir que tengo que justificar las cosas, en este caso que tengo que justificar mi vínculo con el fútbol. Yo creo que hay un ecuador que marca la separación entre los intelectuales del Antiguo

Régimen, y no me refiero al franquismo, sino al régimen anterior a la vivencia de la cultura de masas. Son intelectuales sobre los cuales no incide, ni en su código expresivo, ni en su memoria, ni en su capacidad o en su voluntad de mitomanía, lo que luego hemos llamado «medios de comunicación de masas». Personas anteriores al cine, o contemporáneos con el desarrollo del cine como movimiento de masas, como arte de masas, que coincide con el de la radiodifusión como sistema estable de comunicación social, y la televisión es algo todavía experimental. Estos intelectuales, en lo que se refiere a la concentración de público, concentración de masas, sólo aceptan aquellas que ya están asumidas dentro de los valores convencionales culturales, por ejemplo, podrían ir a los toros en los años 20, 10 ó incluso 30, pero mantenían cierta distancia irónica con respecto al fútbol. Incluso en los años 30, los sectores de la vanguardia podrían asumir el fútbol como un ejercicio de representación, casi de vanguardia, por cuanto que era un deporte, que aún no era un fenómeno de masas, que atraía a gente interesada por el football o por el balón-pie. Y así se puede producir la fascinación o aproximación que algunos escritores del 27, Alberti, el grupo de García Lorca y de la Residencia de Estudiantes, o el acercamiento que tienen algunos futuristas italianos, a los fenómenos deportivos. Pero, sobre todo, les interesa más el deporte de esfuerzo individual, el individuo superando sus limitaciones, en lucha contra el tiempo, en lucha contra las limitaciones físicas. Pero cuando se produce ya el fútbol como propuesta de masas, como consecuencia, incluso, de la utilización política que el fascismo hace de ese desarrollo, en la Italia mussoliniana, el deporte aparece como apología del músculo frente a la cultura. La oposición cultura o vida, y la exaltación de la vida en contrraste con la cultura, es muy utilizada por los fenómenos colectivistas, sobre todo de corte nazi y fascista. Es lógico que el intelectual se refugiara en una verdad personal y culta, de lo selecto, de vanguardia crítica, frente a esa irrupción de un instrumento de alienación colectiva.

Pero luego llegamos nosotros, los mestizos. Y los mestizos ¿quiénes éramos? Los que nacimos de una guerra, pongamos civil, o mundial, y nos encontramos que ya somos unos receptores de una cultura masificada, y tenemos que asumir valores convencionales de masas, y tardamos veinte años en enterarnos de quién era Kant, porque en nuestras casas no estaba la *Crítica de la razón pura*. Y, en cambio, en la panadería, delante de nosotros estaba el póster, donde aparecía, en mi caso, Samitier regateando a un futbolista, probablemente del Real Madrid. Y eso produce el impacto de una mitomanía, de una oferta de realización humana basada en el juego, pero que tiene un resultado de victoria o derrota que te invita a una comu-

nión, a una apropiación, a una identificación. Y, al mismo tiempo, recibíamos otros instrumentos de identificación de cultura de clase, evidente en los que, como en mi caso, habíamos perdido la guerra civil, cultura convencional, cultura tradicional, cultura popular tradicional, que también recibías a través de los medios de comunicación. El fútbol ocupaba referentes que tenían mucho que ver con la capacidad de soñar, con la capacidad de mitificar, lo mismo que el cine y, sobre todo, el cine en tecnicolor, y con una cierta escenificación del juego de apuesta por la victoria o por la derrota, a través de los medios, y estos medios eran los futbolistas. Los futbolistas eran nuestros representantes en ese juego de la victoria o la derrota, que marcaba el signo, incluso, de la dirección y de la finalidad de nuestras propias vidas. Y empezamos, por tanto, a amar a estos futbolistas, sobre todo, empezamos a amar a aquellos futbolistas que más despertaban ese sentido de los mitómanos. Y esa mitomanía la despertaban los futbolistas capaces de crear «instantes mágicos». Es decir, no los futbolistas que destacaban por su fuerza, por su vitalidad, que en algunos casos recuerdo cómo se mitificó a un defensa del Sevilla, que se llamaba Campanal Segundo, que más que un futbolista parecía un gimnasta, despejando pelotas absolutamente con todas las partes de su cuerpo, y despejaba pelotas y al mismo tiempo jugadores. Pero, sobre todo, recordábamos esos instantes mágicos en que una jugada, en que un alarde de astucia individual, del saber individual, de los reflejos individuales, que pertenecían a lo que podríamos llamar «el fútbol de autor»... Y yo aquí marcaría la diferencia entre el fútbol de autor y el fútbol como sistema, que hoy en día sería el juego dominante; pero incluso en este caso, en el caso del fútbol como sistema que se puede aprender, que se puede codificar, que se puede hasta meter dentro de una computadora –incluso hay entrenadores que utilizan computadoras para ir marcando y cuantificando la previsión de las reacciones–, digo que aun este tipo de fútbol sigue dependiendo de los instantes mágicos. Si no hubiera instantes mágicos, no funcionaría el resto del tinglado, el resto del sistema. Y eso introduce una responsabilidad a los que defendemos el fútbol a través del instante mágico, y es que, gracias a nosotros, a que defendemos el instate mágico, estamos avalando, indirectamente, el fútbol agresión, el fútbol instrumentación, el fútbol alienación, que es a lo que está jugando, en estos momentos, el sistema de poderes establecidos, sea el poder económico –cada vez más infiltrado en este tinglado–, sea el poder político, que lo está instrumentalizando como una nueva religión de masas, casi como la única religión de masas, e incluso como algo más peligroso: como casi la única manera de participar a través de una militancia activa, a través del fútbol. O como única manera de ser activo,

como si escindiera al sujeto social, una parte receptor pasivo ante la televisión, y otra parte como receptor que pasa a la acción a través de la participación en el campo de fútbol, en la militancia de carácter futbolístico. Esa sería la lectura negativa, pero yo me sigo refugiando en el instante mágico, en la reivindicación del fútbol como algo que nos puede proporcionar todavía instantes mágicos.

TONY MURPHY: Yo creo que el fútbol en la izquierda aparece primero vinculado a una liturgia del trabajo, cuya prolongación es el ocio. El ocio, en la tradición marxista, es simplemente un complemento del trabajo. Pero eso, que empieza a ponerse en entredicho por la generación post-sesentayocho, demuestra una incapacidad terrible en la izquierda de este país para analizar de forma radical la vida cotidiana. Ahí hubo una serie de dificultades tremendas. Cuando se puso muy de moda la vida cotidiana, el análisis de la vida cotidiana –todo eso fue el boom de *El Viejo Topo*– descubrimos que, aparte de estudiar, de poner carteles, a uno le gustaba acariciar, le pegaba planchazos la novia, uno se jodía igual que el otro, que a uno le gustaba Black Sallace y no le gustaba Inti Illimani, y eso no era políticamente correcto, o que le gustara el fútbol y que Herzog no le terminara de entrar, etc. Había un ritual, un rito del comportamiento políticamente correcto (antes de que se hablara de lo políticamente correcto). Y el fútbol era políticamente incorrecto, y yo creo que lo era por la tremenda incapacidad que teníamos de aceptar, en lo privado, esa pasta de la que estamos hechos los individuos, una parte que era políticamente tan importante para la constitución de un proyecto de felicidad, o por lo menos de infelicidad menor, como los grandes temas del estructuralismo, de economía, de política, o lo que fuera.

M. V. MONTALBÁN: ¿Pero por qué se da esa cultura de la austeridad, ese vanguardismo del intelectual de izquierdas en contra de la masificación, que le hace rechazar el fútbol? Yo diría que la produce un año mágico –esos años en los que hay un antes y un después del chocolate– que es el 68. ¿Qué pasó en el 68? En Alemania, en Italia, y en Estados Unidos cosas muy graves, en Francia una opereta, pero curiosamente la que ha consagrado la imagen es el Mayo del 68 francés y, mientras tanto, estaban matando gente las fuerzas represivas en el resto de los países, había lucha armada por las calles. ¿Pero qué pasa en ese año tan emblemático y, por tanto, qué pasa un año antes y un año después? Se produce un cansancio de la rigidez histórica, esperando el gran salto cualitativo de la humanidad, y cierta reivindicación de un verso de Molière, aquel que dice «se vive solamente una vez

/ hay que aprender a querer y a vivir». Y que la gente dice «muy bien, hemos de cambiar la historia, hemos de hacer la revolución, si se puede, pero se vive solamente una vez». Y es la reivindicación otra vez del placer, del sexo, poquito a poquito de la gastronomía, porque en este país, el propietario de la gastronomía era el Conde de los Andes, en la crítica de *ABC*, hasta prácticamente los años 70.Yo recuerdo que en el año 69 publiqué un artículo en *Triunfo* que se llamaba, naturalmente, «Barça, Barça, Barça». En el contexto de lo que era *Triunfo* en aquella época, yo tenía miedo de que sentara como un pistoletazo en un lugar que era la catedral de la verdad histórica. Pero, resulta que empecé a recibir cartas de arquitectos, de poetas, etc, diciendo que muy bien, que era verdad. Lo cual quiere decir que tenían un placer oculto y reprimido y se sintieron identificados con todo eso. Pero la prueba para mí de que el partido se había ganado, de que el fútbol había sido homologado por la conciencia crítica, fue un día en el transcurso de una reunión del Comité Central del PSUC. En pleno debate gravísimo sobre si éramos o no éramos leninistas, o más o menos leninistas, o marxistas leninistas, o contramarxistas, o proleninistas, veo a un viejo militante, que su especialidad en el pasado era cruzar propaganda en maletas de doble fondo, que se había jugado muchas veces la vida y el tipo, que tenía un transistor pegado a la oreja. La fracción lúdica nos acercamos porque ya nos imaginábamos lo que estaba ocurriendo, y le dijimos «¿es la retransmisión del partido?», y dijo, «sí». Se pasó todo el Comité Central diciéndonos «1-0», «2-0», y ya me di cuenta de que el placer había entrado por fin en los santuarios de la izquierda.

Fútbol, cultura e industria

T. MURPHY: El arte, la obra de arte, básicamente, no es reproducible. Y el fútbol de autor, ese fútbol que llega a la gente, no es reproducible, igual que las artes escénicas. Ése es un hecho que yo creo que se da de narices con la industrialización; no libera al fútbol de las presiones del fenómeno de la industrialización cultural, pero este rasgo esencial lo protege.

M. V. MONTALBÁN: Hay un dato que hay que tener en cuenta. Cada jugador es un actor. Es un actor que está enviando señales al público; cada jugador es un código de señales, su estatura, su físico, su manera de correr, su manera de situarse en el campo, de regatear, ése es un código lingüístico. Y el público, ese código lingüístico lo asume y lo recibe como un receptor,

lo descifra y se lo queda o no se lo queda. Y yo creo que eso el futbolista también lo sabe.

JORGE EINES: Cuando el hombre inventó «el arte», lo inventó porque se liberaba del efecto inmediato. Es decir, la primera vez que hizo un dibujito en la vasija y vio que no salía mejor el agua, ni pesaba menos la vasija, ni tenía menos hambre, pero, de pronto se le ocurrió hacer un dibujito y aparece el juego. Y el juego es el arte, la liberación de lo inmediato, o de la necesidad inmediata. Cuando un jugador empieza a estar sujeto a la inmediatez de algo que hay que conseguir, sea el análisis de la jugada, sea el resultado, sea el dinero que se obtiene, empieza a estar sujeto a cosas que empiezan a desnaturalizarlo. El reglamento lleva también un poco a eso, porque el arte tiene muchas menos reglas que el fútbol, por ejemplo. Realmente, hay montones de cosas que ocurren en un partido que están reglamentadas, como si dijéramos, «qué tramposos son los seres humanos, ¿por qué hay que poner tantas reglas?».

T. MURPHY: Podemos intentar definir el carácter cultural del fútbol. Yo creo que no hay que forzar, o abusar, de la definición de cultura para hacerle un lugar al fútbol, para justificarlo. Hay una definición de Armand Mattelart en que podemos sustituir fútbol por cultura, y a ver si cuadra y se puede decir: «El fútbol es memoria colectiva que hace posible la comunicación entre los miembros de una colectividad históricamente ubicada, crea entre ellos una comunidad de sentido, les permite adaptarse a un entorno y, por último, les da capacidad de argumentar racionalmente los valores implícitos en las formas prevalecientes de las relaciones sociales». Si esa es una definición de cultura ¿el fútbol cumplirá esas reglas, o no las podrá cumplir?

Pero el fútbol es también industria. Esta saturación de fútbol a través de un sinfín de canales, que a mí se me hace imsoportable hasta el hastío, no es el resultado de una mano negra que quiere ocuparnos el tiempo. Es una lógica propia de la industrialización, una característica fundamental de la generalización permanente del producto, una forma de acortar los plazos entre el hecho creativo y el consumo cultural. Estos son elementos fundamentales. La propia inversión, el propio ascenso del fútbol a categoría de industria, obliga a esto. Hay que inventarse la noticia, el partido tiene que *durar siete días a la semana, porque es la lógica de la expansión informativa*. No hay otra manera de estar, o estás dándole pedales a la bicicleta o la bicicleta se te para.

Y otra cuestión que tiene mucho que ver con esto, es que el fútbol participa, por lo tanto, en todo un discurso parafutbolístico, una enfermedad

bastante común también a otros tipos de productos artísticos, creaciones artísticas o actividades artísticas, que es la simbolización generalizada de la producción cultural, donde el diseño, el paquete, la forma, la visualización, tienen ya una importancia fundamental para el estatus, para la significación que va a adquirir. Por ejemplo, se acabó en el fútbol la numeración como sistema de identidad, es mucho mejor sustituirlo por el nombre en la camiseta para que, entre otras cosas, puedas ir a la tienda y comprarte la del jugador que te gusta.

M. V. MONTALBÁN: Hay una teoría de los diferentes niveles de lectura de un espectáculo. Desde el punto de vista cultural general, estoy muy de acuerdo con la fórmula Cappa, con la fórmula Valdano, la fórmula Cruyff, antes de que se acongojara, esa de que, jugando bien, llega un momento en que el resultado llega. Cruyff, con ese extraño español que habla, decía «hay calidad, y si hay calidad, hay resultados». ¿Qué quería decir, que si los jugadores jugaban bien, si tenían calidad, llegaba un momento en que el resultado era aritmético? El problema es que el espectador eso luego,¿cómo lo asume? El espectador tiene una ansiedad diferente, él va al partido de fútbol y quiere ganar, porque luego quiere que el lunes no sea lunes, quiere que el lunes sea el octavo día de la semana, y el octavo día de la semana no existe. Pero el espectador de fútbol quiere que el lunes pueda salir a la calle y comprar *Marca, As, El Mundo Deportivo* y sentirse triunfador: el día de ayer ha triunfado. Ese espectador tendrá una lectura diferente del partido. Luego, habrá otro espectador que se habrá fijado en la jugada de Fulano de Tal, y habrá dicho «espléndido». Pues esta es la teoría del espectáculo mismo. Es lo mismo que decía Pavese cuando se preguntaba por qué el teatro de Shakespeare gustaba a todo el mundo, desde un filósofo hasta el pueblo llano. El pueblo llano iba a ver el teatro de Shakespeare con la información cultural que tenía entonces, y veía, el juego escénico, los trajes, el movimiento, el malo vence al malo, el bueno vence al malo, etc. El filósofo de Oxford iba y decía: «Aquí hay una idea platónica desarrollada». Pero los dos públicos, o los tres, cuatro o seis, practicaban diferentes niveles de lectura y se sentían satisfechos por lo que se estaba planteando. Para mí, el público de fútbol tiene las mismas sensaciones, o muy parecidas; hay un público que se quedará en la retina con una jugada magistral de ese fútbol de autor; otro se queda con un esquema, con una técnica de juego; otro se queda simplemente con la victoria. Pero, evidentemente, la finalidad, incluso el morbo, para que el público, desde el más refinado receptor, hasta el más primitivo receptor vaya, es la victoria. Es decir, un resultado que signifique sentirse gratificado. Porque de hecho

un espectador asiste a la escenificación de la dialéctica entre victoria y derrota. Y el lunes será diferente para él, según haya ganado o perdido. Eso, en el público, es lo mayoritario.

Fútbol y televisión

J. EINES: La cámara sorprende al jugador. Lo atrapa en ese instante en el que, sin someterse a ninguna obligación estética, expresa en el juego lo mejor que como individuo tiene, ese atreverse a arriesgar, a crear. Un jugador debería ser atrapado en su inocencia, o lo que es lo mismo, en su seriedad. La cámara debería espiar la libertad, rescatar el residuo de una herencia infantil, el regate o el gol, casi como un saber melancólico, no como el obligatorio aporte de una imagen inscrita en los deberes de un hombre que cumple con su trabajo. Cierto vampirismo se ha ido apoderando de todas las cámaras televisivas de nuestra sociedad, lo devoran todo. La máxima notoriedad se obtiene cuando se está a punto de ser devorado por completo, y cada gol fallado pasa a inscribirse en la moviola del inconsciente colectivo. Por eso nunca podremos perdonarle a Carrascosa el gol no conseguido ante Brasil, en el Mundial de Argentina. A Stoikoff ha sido más fácil perdonarle ese extraño impulso convertido en pisotón al árbitro; es el discreto encanto de la tontería. Los datos son triviales, pero en estos casos es la cámara la que se pone ante las cosas, y no las cosas las que se ponen delante de la cámara. Quizás por eso el fútbol en el cine ha sido un fracaso estético absoluto. ¿Ustedes vieron a Pelé o a Di Stéfano tratando de reproducir en un rodaje de NODO esa jugada genial que alguna vez habían realizado en un partido? Ni montaje ni nada. No hay manera de quedarse con un fotograma. Uno salía del cine con el alma hecha pedazos, porque en el fondo uno sabía que hay algo que no se puede atrapar, que ese relámpago de certezas, que caben en el pie derecho de Romario, sólo se atrapan porque se están yendo todo el tiempo. Y el cine pretendía encerrarlas en una lata, mostrarnos la genialidad del genio, pero prescindiendo de esa fugacidad sujeta a lo irrepetible, donde se juega la definitiva trascendencia de lo intrascendente. Parece ser que *Ecce Homo* fue la autobiografía de Nietzsche, y justo ahí se le ocurrió decir: «No conozco otro modo de tratar con tareas grandes que el juego». Un buen guiño a la eternidad, que se instaura en el juego, allí donde se suspenden los tiempos del reloj. Y eso no ocurre en esa gran jugada, con taconazo incluido y regate magistral, preparada para el rodaje. Eso pueden hacerlo los actores, pero los jugadores de fútbol no. No es lo mismo actuar para jugar, que jugar para actuar. No es lo

mismo la interacción espontánea de dos buenos actores, que la fingida interacción espontánea de dos buenos jugadores. La primera inaugura una vía de acceso al inconsciente creador, al talento; la segunda la cierra, aunque se haga el esfuerzo de intentar jugar como si de un partido se tratara. Entre la cámara televisiva y la del cine debería encontrarse la de fotos. La más antigua y, quizás por eso, la más sabia, a la hora de haber descubierto esa otra forma de valenctía que tiene que ver con la humildad. Allí donde congela el momento, parece renunciar a contar más de lo que se debe contar.Y no me parece demasido malo pensar que en su carencia está su principal virtud. Monet, el pintor, se desesperaba porque era incapaz de fijar el color de un paisaje, que cambia de un instante a otro. La cámara de fotos parece asumir la carencia, sin pedirle al que se pone delante de ella nada que vaya más allá de ese instante.

ÁNGEL CAPPA: Estamos viviendo en una época en donde es más importante la imagen que el contenido. El jugador lo sabe también, o por lo menos lo intuye. Si el jugador no aparece en los medios de comunicación es como si no existiera. Entonces, claro, necesita aparecer. Es decir, se da un hecho paradójico en esto: anteriormente el periodista de fútbol era mucho más respetado que ahora, porque ahora realmente no hay críticas de fútbol, no se habla de fútbol. Pero ahora es más perseguido el periodista de fútbol por los propios jugadores, sobre todo el de televisión, porque el jugador necesita aparecer. Si no aparece, por bien que juegue, a casi nadie le interesa el contenido. Salvo los grandes jugadores, los diez o doce grandes jugadores, el resto está más o menos en el mismo plano, y necesitan algún medio de comunicación para existir, y esto también les pasa a los actores, por ejemplo.

FERMÍN CABAL: Yo creo que la televisión ha hecho estragos en nuestra cultura futbolística. Cuando yo era pequeño, veía jugar a mi equipo favorito, que era el Juvenil de Armunia, en mi pueblo, y la mayoría de los partidos eran extraordinarios, a mí me conmovían porque eran espectáculos auténticamente épicos, como la *Ilíada* y la *Odisea*. Los equipos de dos pueblos, Trobajo del Camino enfrentado a Armunia, en las fiestas del pueblo. ¡La leña que se daban! Los porrazos que se metían! Las novias estaban en la banda, todo el mundo sabía quién era la novia de Juanín, quién era la novia de Goyo. Cuando tiraban un penalty, Goyo, que era el carnicero de mi pueblo, tenía que parar el balón, y la novia lloraba, su padre le daba ánimos como si fuera un velatorio. Todo era una cosa muy bonita. Pero, además, la gente veía a los jugadores todo el tiempo, a todos todo el tiempo, que es la

condición básica del espectáculo de fútbol en directo, en el campo, del que está habituado a ir al campo de fútbol. Pero, hoy en día, la mayor parte de los aficionados, yo me incluyo, vamos al campo cuatro o cinco veces al año, y algunos nunca. Hay mucha gente que es aficionada al fútbol, que discute las alineaciones de Clemente, que se mete con los comentarios de los periodistas, etc., y no han ido nunca a un campo de fútbol.

¿Y qué pasa ahora con esos jugadores que no pertenecen a esa cultura de la imagen, que son jugadores a los que la cámara no busca, porque son jugadores que muchas veces juegan sin balón? Cuando se ve el esfuerzo de Fernando, que sube desde el centro, que mete diez o doce goles todos los años, y que todos los años es capaz de subir cuarenta o cincuenta veces a meter la cabeza en el segundo palo, y estar ahí, eso, pues el señor que no es aficionado al fútbol, que no va al campo habitualmente, nunca lo puede ver en televisión, porque la cámara no va siguiendo cómo sube Fernando, cómo vuelve a bajar, cómo intenta recuperar balones, cómo va al segundo palo. Eso no lo ves nunca.

Yo creo que el verdadero disfrute del fútbol está en ese primitivismo de los partidos de mi pueblo, esa experiencia directa e intransferible, ese ver todo lo que pasa en el campo al mismo tiempo, incluidas las lágrimas de la novia del portero.

Fútbol y literatura

A. CAPPA: El que fue capitán del equipo de fútbol de la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia, Pier Paolo Pasolini, dijo que el fútbol es un sistema de signos, por tanto es un lenguaje. Pasolini no fue el primero en encontrar puntos en común entre la literatura y el fútbol. En los años treinta, en Argentina, había un extremo izquierdo, muy habilidoso, al que llamaban «el poeta de la zurda». Su nombre era Enrique García, pero fue mucho más conocido como « chueco García», y una vez, después de uno de sus brillantes poemas escritos en el césped, volvía de la jugada arrastrando los pies por donde había pasado. «¿Qué hacés, chueco?», comentan que le preguntó un compañero de equipo. «Borro las huellas –dijo el chueco García– para que no me copien». Pasolini no conoció al poeta de la zurda, pero, de todos modos, supo distinguir entre un fútbol fundamentalmente poético y otro fútbol prosístico. El fútbol en prosa sería el de la escritura correcta, académica, y el poético el que está más relacionado con el chueco García, la imaginación, la fantasía, la improvisación. También decía Pasolini que el goleador de un campeonato es siempre el mejor poeta del



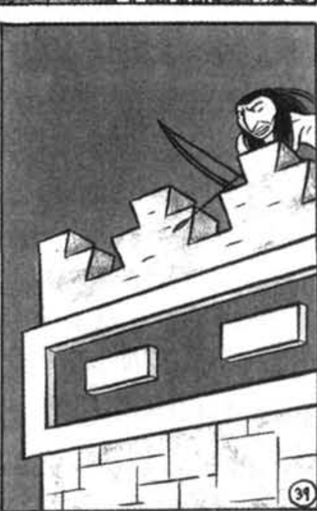












Félix Machuca y Max. *El jugador de los dioses*

año. Para él, cada gol es una invención, es siempre una subversión del código, es fulguración, estupor. Juan José Hernández, un escritor argentino actual, no habla de fútbol, habla de literatura, cuando dice que la literatura para él es, sobre todo, voluntad estética. Comenta Hernández que hay un cuidado en el estilo, en la elección de la palabra justa, en el ritmo de la frase, «se trata –agrega– de transmitirle felicidad al lector». Para mí, también el fútbol es, entre otras cosas, voluntad estética; hay en el fútbol un cuidado en el estilo, por lo menos en el buen fútbol, y si el escritor se esmera en elegir la palabra justa, el jugador se empeña en encontrar la jugada justa. La frase tiene un ritmo, y el juego también, que hay que respetar si queremos jugarlo bien. Finalmente, el fútbol, igual que la literatura, trata de transmitir felicidad, sobre todo si ganamos. Precisamente, el buen fútbol y la literatura comparten así el cuestionamiento del utilitarismo.

JORGE VALDANO: Vamos a ganar la línea de las juntas, como sugiere Ángel, como siempre brillante. Mientras citaba a autores, me imaginaba un fútbol hecho de aficionados como Eduardo Galeano, que mendigaran una buena jugadita, por favor. Si todos fueran como Galeano, sería muy fácil encontrar jugadores como Garrincha, pero estamos empezando a sospechar que los Garrinchas ya no son posibles. Por un exceso de originalidad, por un exceso de talento, por un exceso de subversión, yo creo que no le darían hoy permiso a Garricha para expresarse con la naturalidad y hasta con la irresponsabilidad con la que jugaba. Cuentan que cuando terminó el Mundial de Suecia, en que Brasil fue campeón, él dijo: «¿Pero qué campeonato es éste, que se juega a una sola rueda?». Lo estaba pasando bien, se estaba divirtiendo y, para él, ser campeón era lo de menos, él quería seguir disfrutando con el fútbol. Por otra parte, habría que aclarar que en aquel mundial por primera vez en la historia del fútbol, una selección llevó un psicólogo. La intervención del psicólogo es olvidable: recomendó al seleccionador que no pusiera a Garrincha porque no estaba dotado para enfrentarse a las grandes responsabilidades inherentes al gran espectáculo del fútbol. Al parecer, Garrincha tuvo que hacer un dibujo de un hombre, y lo dibujó con una cabeza inmensa, y el psicólogo le dijo, «bueno, pero no hay ningún hombre que tenga esa cabeza», y él le dijo, «usted, porque no conoce a mi vecino Joao». Una luz propia tan importante, yo creo que no podría ser hoy protagonista excepcional del fútbol, no lo dejarían ganar partidos, porque lo que hace falta decir, para terminar con Garrincha, es que fue el más eficaz de todos los jugadores del mundo, se dedicaba a ganar mundiales, nada menos. Y le siguen acusando de poeta y de irresponsable.

Ahora da la impresión de que en el fútbol no está permitida la creatividad, está penalizada la imaginación. Si lo emparentamos a la literatura, tenemos que acordar que se está haciendo un fútbol de «frases hechas», que el cerebro del entrenador pretende sustituir al cerebro de todos los jugadores y, por lo tanto, salen a cumplir misiones, a cumplir obligaciones, pero no salen a jugar exactamente, no salen a crear. Este giro, medio dañino, medio perverso, que está tomando el fútbol, puede que termine con charlas como ésta, donde parece que estamos defendiendo algo que está en peligro de extinción. Y eso me parece verdaderamente preocupante. O sea, por la selección española no va De la Peña al próximo europeo, por la selección italiana no va Baggio, por la selección francesa no va Cantonat. Da la impresión de que las mejores plumas del fútbol están penalizadas. La primera sugerencia mía es llamar a la subversión de los espectadores, que sean todos como Galeano, que vayan a la cancha a pedir una jugadita, por favor. Porque si no, todo va a ser la lucha por la eficacia, la lucha por el triunfo, que es siempre improbable porque, ni aquéllos que son son extraordinariamente pragmáticos, lo puedan asegurar.

Me pregunto por qué, en la intimidad, los escritores, desde la escritura, hacen tanto esfuerzo para alcanzar la belleza y que, sin embargo, dentro del campo somos tan intransigentes con la belleza. Porque no hay nada más sospechoso que el talento, dentro de un campo de fútbol. A la lucha, al músculo, al sudor, el aficionado le perdona todo, albsolutamente todo. Al tipo que asume riesgos, que apuesta todo por la fantasía, sólo se le perdona si sale triunfante del desafío que asume. Driblea a uno, driblea a dos y solamente si regatea al tercero, es festejado su intento de alterar las cosas de una manera genial. Ahora, si pierde en el tercer regate la pelota, entonces ya hay una especie de estallido de sus propios partidarios, porque se le considera subversivo peligroso, que está poniendo en peligro muchas cosas. El tipo que lucha es un tipo que siempre tiene el beneficio del perdón.

MARIO BENEDETTI: Hay muchos poetas que se refirieron al fútbol. Además, yo creo que en el fútbol a veces se dan situaciones que casi son literarias, casi son artísticas, casi son dramáticas. Yo quería leer, por ejemplo, una cita de Efraín Huerta, de lo que le pasó a un portero mexicano. Dice: «El portero del Mónaco paraba todos los disparos, lo paró todo. Por su arco no pasó ni el aire, nada entró. Fue infructuosa y desesperada la labor de la delantera del equipo contrario, el Esparta. Al finalizar el partido, un furioso delantero del Esparta se acercó al heroico portero rival y le escupió esta frase: 'A ver si esto no entra tal por cual'. Y la puñalada resonó como un latigazo simbólico. Le dio una puñalada». Y dice luego:» Bueno, pero aun

sin llegar a puñaladas, el guardameta puede ser el protagonista del drama». Es curioso que casi siempre que los literatos toman algo del fútbol, toman como grandes protagonistas al portero o un delantero, casi nunca se refieren a un zaguero, o a lo que antes era un *centre-half*, porque yo todavía no estoy familiarizado con la nueva organización de los equipos. Sí, el fútbol tiene también una dimensión literaria o dramática, busca protagonistas y antagonistas, situaciones de tensión que puede adquirir un significado simbólico, como en la literatura.

Fútbol y música

MIGUEL RÍOS: Naturalmente, la música tiene también que ver con el fútbol, sobre todo vistos ambos fenómenos en función de la ritualidad. Yo creo que es más tribal el fútbol que la música, por lo menos la que hago yo. Igual que la devoción que se tiene que tener para ir a los toros, también tiene que haber una disposición anímica, una disposición, digamos, casi ética, para la música y para el fútbol. Por ejemplo, a mí los toros no me gustan nada, por lo tanto, no los comparto, ni los asocio con nada que tenga que ver con la música. En cambio, el fútbol sí. A mí, conretamente en el fútbol me pasa lo que me pasa en los conciertos: estoy viendo un partido de fútbol y muchas veces creo que estoy cantando o viendo a un cantante que me gusta mucho, no lo estoy admirando distanciadamente, estoy en el escenario con él. Esa posibilidad de incorporación que tienen los dos espectáculos, es lo que a mí me interesa. La ritualidad del fútbol es muy parecidda a la del rock. También hay otras relaciones. Si hablamos de samba y de tango, músicas en las que yo soy un lego absoluto, pero que como alguien ha dicho, el samba es la música de Brasil y Pelé –samba es la forma de entender estéticamente el fútbol de Brasil. Y Maradona es el tango, es la forma de entender la estética de Argentina. Bueno, pues entonces podríamos decir que la música por excelencia, por lo menos racial, que debiera identificar al fútbol español es el flamenco. Porque a pesar de ser una música proscrita durante mucho tiempo, considerada nacional-flamenquismo cuando vivía «su excrecencia el generalísimo», dio, para gloria de este exponente racial, a un jugador que lo tenía todo para ser muy buen bailarín y cantaor de flamenco, que se llamaba Juanito. Juanito era un fino estilista, que es lo que es un cantaor de flamenco, un fino estilista, que podía burlar y engañar en un momento dado, pero que no perdía cierta calma, es decir, si hacía falta pisarle la cabeza a un contrario en un momento de frustración, pues él iba y se la pisaba. Puede que ese fuera el representante de un fútbol español ideal, el fútbol flamenco.

Fútbol y teatro

J. Valdano: Los puntos en común que yo veo entre teatro y fútbol son que los dos tienen algo de representación y que desafían al público. Luego yo encuentro dos diferencias, aunque hay muchas más: el teatro tiene un libreto, todos sabemos dónde está el nudo de la obra; en el fútbol no se sabe dónde está el nudo de la obra, es el reino de la imprevisibilidad y eso, posiblemente, haga más duras las angustias previas, la espera del partido, lo que llamamos el «miedo escénico», el miedo a lesionarse, a hacer el ridículo, el miedo a olvidarnos de la letra del libreto, el miedo a que las cosas no salgan como uno ha soñado, puede presentarse un gol en contra al minuto del partido, o en el minuto noventa. En todo caso, no se sabe dónde está el nudo de la obra. Y después, en segundo lugar, el fútbol tiene algo de combate, hay una disputa y un objeto de disputa, que es el balón. Eso no se da en el teatro.

J. Eines: El teatro y el fútbol tienen en común el conflicto. Hay un conflicto en el fútbol, que tiene que ver con vencer al otro, cada gol que se consigue es una forma parcial, fugaz, inmediata, de irlo venciendo. En una obra de teatro está presente todo el tiempo el conflicto que posibilita el desarrollo de una conducta. Si no hay conflicto, el drama no crece y la comedia tampoco, y los actores no tienen con qué trabajar. El conflicto como instancia que posibilita la gasolina para que el drama se desarrolle, es inherente a la condición de lo teatral. Y el conflicto en el fútbol es tratar de conseguir un gol. Después estarían los intraconflictos, los del personaje. El personaje no sólo trata de conseguir algo, sino que tiene algunos problemas consigo mismo a la hora de querer conseguirlo. Y depués, si trasladamos al fútbol los intraconflictos de Fernando o de Quique a la hora de generar un regate, si eso es lo que conviene o no, si lo mejor es un pase largo, o un regate, en definitiva es un intraconflicto que en cada uno de los momentos en que se enfrentan con el balón y con un contrario, implica una decisión en cada uno de esos instantes. A mí me parece que es equivalente al intraconflicto del actor a la hora de trabajar con aquellas cosas que hacen posible que no sea unilateral lo que hagan. Un jugador unilateral tiene una sola opción, hace una sola cosa; sin embargo, la riqueza de un jugador la podemos medir por la no unilateralidad, y la riqueza del actor también la medimos por la no unilateridad, el matiz. El matiz es lo innombrable del color; cuando no sabemos qué decir de un color, decimos que tiene un matiz, y hay jugadores que matizan, y hay jugadores unilaterales, y hay actores que matizan, y hay actores absolutamente unilaterales.

J. VALDANO: El libreto es un gran sostén, y el futbolista carece de sostén. El futbolista vive de la espontaneidad (me refiero al buen futbolista). Además, hay una gran perversión ahora en el fútbol, que hace que se salga a cumplir misiones más que a crear, por lo menos eso es lo que defiende una determinada escuela de fútbol. Pero es igual, cuando tú recibes la pelota, es un problema que tienes tú con el juego, y eso es intransferible; cuando te metes en un regate, sabes dónde te metes, pero no sabes cómo vas a salir. O sea, crees que tu mundo de recursos, tu imaginación, y tu técnica, te van a sacar del problema que has asumido. Tú te vas al banderían del córner, estás apremiado, y ahí estás haciendo una apuesta, y te sale, en función de tu creatividad, de tus condiciones técnicas y de la confianza que tengas en ti mismo, pero no hay un libreto que te sostenga.

J. EINES: Podemos ver alguna otra similitud entre teatro y fútbol. A mí me parece que en el teatro hay un texto que pertenece al autor, pero también hay un subtexto que ya no pertenece al autor, o que, en todo caso, ese texto libera un subtexto que tiene que ver con un desarrollo de cosas que sólo puede ser aprehendido por el trabajo de los actores, no sólo en los ensayos, sino en cada una de las funciones. Hay algo que circula en relación a lo que es el subtexto, que pasa por un lugar de comunicación incluso inconsciente, que no se puede definir desde la conciencia, sino que se establece a la hora de comenzar la función. Yo entiendo que una de las cosas que hace grande un espectáculo es el que circule en ese subtexto algo que el autor no dijo. Es decir, el autor tiene que hablar, su deber es hablar, su deber es escribir para que aparezca aquello que él no dice. Y eso aparece o no aparece, tanto es así que yo he visto maravillosos espectáculos de *Hamlet*, y los peores del mismo *Hamlet*. Es decir, de la mejor obra he visto las más grandes porquerías, y el mejor de los espectáculos, eso quiere decir que hay algo más que el problema lingüístico, hay algo más que un texto. Quiero decir que algo pasó con los actores y el director en el momento de los ensayos, y algo está pasando en el momento de la representación, por lo que se puede generar algo de la misma obra tan diferente que la puede convertir en la peor o la mejor. Y en un partido de fútbol me pasa lo mismo, resulta que hay equipos que hay días que generan un subtexto maravilloso, y todo lo que pasa es lo que tiene que pasar, y otros días en los cuales con los mismos jugadores eso no ocurre.

Es cierto que hay factores que tienen que ver con el enemigo, con el rival que está presente, pero también hay factores que tienen que ver con ese grupo humano, esas once personas que, de pronto, se encuentran en un lugar de su comunicación, establecen pequeñas sociedades en determina-

dos momentos, por lo cual se inventan algo que antes no estaba, que en el partido anterior no había ocurrido. En el teatro pasa lo mismo, hay instantes en los cuales se producen esas sociedades que generan una intensidad con la cual el espectador yo creo que se comunica de una manera diferente a cuando eso no se produce.

José Luis Alonso de Santos: Yo creo que el azar interviene mucho en el mundo del teatro cuando empiezas. El que alguien sea actor o no, siendo estudiante, el que alguien sea escritor o no, siendo un aficionado a escribir, depende mucho del azar al principio. Pero luego, a lo largo de tu vida no hay azar, dentro del mundo del teatro está todo muy determinado, evidentemente sabemos al 90% lo que va a pasar con las obras y sabemos al 90% lo que va a pasar con los actores, el mundo del teatro está bastante claro.

Yo con lo del inconsciente creador estoy de acuerdo; con lo del azar, no; yo trabajo sin él. Cuando me operen del corazón, sé que va a intervenir el azar, pero quiero que me opere el que menos deje intervenir al azar de todos. Y yo quiero artistas en cuyo trabajo intervenga lo menos posible el azar, sí la creación, sí la capacidad técnica, sí su sentido artístico, sí la belleza. Pero el azar para el que corte entradas, que da igual por dónde las corte. Sólo es realmente divertido y profundo aquello que ha sido realmente elaborado, y la perfección no permite el azar. Podría decirse que nosotros no somos capaces de esa perfección, claro, y Dios sí, pero es que yo no soy creyente. La perfección está en nosotros, la búsqueda de la perfección, en cualquier terreno, pero también el no conseguirlo, y el saber humildemente que nos hemos quedado a mitad del camino. ¿Nuestra conquista? Eliminar el azar, eliminar el desconocimiento, eliminar las imperfecciones, eliminar los goles del contrario. Otra cosa es que hay que aceptarlos, pero mi meta, desde luego, no es el azar.

A. Cappa: El fútbol es un fenómeno mucho más popular que el teatro porque el fútbol se nutre de la clase trabajadora. Es un juego que permite expresarse y comunicarse a mucha gente que no tiene otra manera de hacerlo. La mayoría de la gente no tiene posibilidades de ir al teatro, o de leer, o de escuchar determinada música, y sí tiene posibilidades de jugar al fútbol, por lo menos los hombres. Además, es el juego más barato de todos; con una pelota, y en cualquier lugar, se entretienen veinte chicos. Todo el mundo ha participado del fútbol alguna vez en su vida, el fútbol significa ese vehículo cultural que no se puede encontrar en otro sitio, y por lo tanto se transforma después, con el tiempo, en un acontecimiento cultural para la

persona, en un modo de ser, en una manera de expresarse y de comunicarse, en un sentimiento. Es algo que tiene que ver con la vida de la mayoría de la gente; por ejemplo, sobre todo en Sudamérica (aquí la cosa no está tan clara como yo lo digo ahora), una persona que vive en un barrio marginal de Buenos Aires, una persona que vive en el barrio de La Boca, no tiene otra oportunidad de sentirse orgulloso, feliz de sí mismo, de ganar, en términos profundos, que no sea a través de Boca Juniors, de su equipo; tampoco tiene ninguna otra posibilidad de hablar con el vecino, porque no tiene trabajo o el trabajo que hace no le interesa en absoluto. Entonces, por medio del fútbol vive, por eso el fútbol convoca a tanta gente.



Luis Bermejo: *Apache*, cap. «El fin de los dioses»

PUNTOS DE VISTA











Miguel Ángel Nieto y José Ortiz: «*Los hijos del Sol*»

LA CAPILLA

Andrés Sánchez Robayna

I

Viste la piedra de celebración
elevarse en la tarde. Rayo alzado,
detenido en la piedra. Caminaste
lentamente, con pasos silenciosos,
por la nave callada
hasta que la mirada se detuvo
sobre el doble silencio, y estallaba
sin ruido la visión junto a pilares,
muros y tracerías, nervaduras
de luz que se elevaban en el aire
y convergían en la infinitud.

II

Esa bóveda,
como cielo labrado en la tarde de julio
por las nubes que pasan, que abandonan
la visión del que abajo las sueña casi fijas
sobre una tarde eterna –esa bóveda fija,
su abanico de brazos desplegados
para abrazar el cuerpo entero de la luz,
¿no te abrazaba acaso a ti también
en sus rayos extensos, bajo la vertical
alabanza de piedra que se erguía
hasta perderse casi en lo remoto,
allá arriba?

III

¿Qué te trajo hasta aquí?

No esperabas hallar bajo estos cielos
este otro espacio que te acoje
como seno materno, como casa
en que el ser se refugia ante la tempestad
y es apresado por la luz,
y se convierte en luz,
reclinada en los muros, y se junta
a la que se desliza
con suavidad por las vidrieras,
y a través del color es el color
y a través de la luz es transparencia.

IV

Afuera,
el césped y los árboles bullentes
y los verdes del verde, los azules
del cielo de verano, las muchachas
y muchachos tumbados en la hierba, las risas,
las barcas demoradas en el río:
era aquel cielo
lo que en la bóveda lucía, eran
las risas y las barcas y los cuerpos
lo que allí se cifraba. Sobre
la piedra el cuerpo de la claridad,
el esplendor sobre las tracerías.

V

Claves,
en vosotras el tiempo se acumula
como en limo y semilla. Gravitáis
como nube tendida sobre el tiempo,

como gota incesante y siempre inmóvil
entre las aguas de la sucesión.
En vosotras reposa
el calor, el abrigo
de este refugio de la luz,
del espíritu errante, de las formas,
del espacio y del cuerpo
en un solo fervor. Seguid, altivas,
fluyendo presurosas en la inmovilidad.

VI

Estos altos pilares, este techo
enramado, y vaciado en diez mil vanos
donde yacen la luz y la sombra, parecen
música prolongada que no quiere morir.

Lo dijeron palabras de otro tiempo
que hoy laten, jubilosas, en tu espíritu.

VII

Alvéolos sagrados en donde se refugian
las notas inaudibles y las voces en fuga
que fluyen desde bocas entregadas.

Piedras atravesadas por la música.
Piedras que beben el sonido
de la música abierta que asciende interminable.

Pilares, muros, nichos ocupados
por la suave armonía de las voces
en la tarde que muere mientras dura la música.

VIII

Alta piedra elevada sobre el limo,
sobre la finitud y sobre el llanto.
Arcos que copian las unidas
manos del desamparo y la esperanza.

Allí se entrecruzaban los lugares,
bajo las claves claras.
Allí se unían, altas, sombra y luz
y todo espacio allí se clausuraba.

IX

Al fondo,
esperándote acaso, otros
adoraban también, y poco a poco
fuiste reconociéndolos. Allí,
La adoración de los pastores, nudo
de sombras, grumo, bulto
contra la luz madura de la tarde,
en la contemplación que no perece,
en la mirada luminosa y fija,
en las manos que tiemblan en la ofrenda
del temblor mismo y de las manos
desnudas, del fervor. Y parecían
esperarte, llamarte a la celebración.

X

Pastores,
vosotros contemplasteis
en una noche oscura la imperecedera
luz, vosotros
la contempláis en una noche eterna
desde un pliegue del tiempo

que se entreabre aquí, en la imagen
de la quietud de unas figuras
que parecen unidas para siempre
a la contemplación, llamarnos
al temblor,
al abrazo, en lo oscuro, de la luz y del tiempo.

XI

Este interior, ¿no enseña
a fundir en el ser
interior y exterior?
¿Afuera no es adentro, adentro
afuera, y todo
espacio un solo fundamento?
Salir de la capilla no era, entonces,
abandonar un interior.

Era cruzar la sombra hasta la sombra,
la luz hasta la luz.

XII

No estás en un lugar, es él el que está en ti.

Aún sigues caminando
lentamente en la nave silenciosa,
los pasos inaudibles se dirían
fundidos en el vértigo de la inmovilidad,
cuando quietud y movimiento
danzan en la unidad y solamente
la luz da testimonio de la danza.

La unidad es la luz.



Victor Mora y Ángel Pardo: *Capitán Trueno. «En los dominios de Huaxco»*

Octavio Paz y la India

José Antonio de Ory

Octavio Paz vivió en la India durante siete años, primero uno, apenas, como secretario de la embajada de México en Nueva Delhi y luego seis como embajador. Tres de sus libros están directamente vinculados a su experiencia india: *Ladera Este* (colección de poemas publicada en 1969), *El mono gramático* (publicado originalmente en francés en 1972 y en español en 1974) y *Vislumbres de la India* (1995).

Recuerda al comienzo de este último su llegada a Bombay en barco en noviembre de 1951, su primer contacto, por fuerza impactante, con la India, aquellos primeros meses como secretario de la embajada y su descubrimiento de las *Delhis* británica y musulmana (la de Delhi es historia de sultanes y de emperadores mogoles; su arquitectura islámica; su lengua cortesana y literaria, el urdu; su mejor tradición religiosa, el sufismo).

Será ya su segunda estancia, la más larga (de 1962 a 1968), la fundamental, esta vez ya como embajador, la que permita su encuentro trascendental con el país y con sus dos grandes religiones autóctonas, el hinduismo y el budismo.

Es a la vez su encuentro con la que será desde entonces su mujer, Marie José. El pintor y arquitecto Satish Gujral –Paz recuerda cómo durante su primera estancia lo ayudó a obtener una beca para ir a estudiar arte en México– cuenta cómo él y Marie José se conocieron en su casa. Las circunstancias, en cualquier caso, no eran las más favorables. Todavía hoy se recuerda en los ambientes diplomáticos de Delhi la comidilla de que fueron entonces objeto. Se separaron. En 1963 de camino a recoger en Bruselas el «Gran Premio Internacional de Poesía», se reencuentran por casualidad en París. Meses después se casan bajo el *nim* inmenso en los jardines de la Embajada de México,

> Nosotros le pedimos al nim que nos casara.
> Un jardín no es un lugar:
>   Es un tránsito,
> Una pasión.

Pero *Vislumbres de la India* no quiere ser un libro de memorias. No es tampoco un ensayo, ni una colección de artículos. Como *El mono gramático*, resiste las categorías. Es si acaso un conjunto de reflexiones, un modo de concretar sus intentos de comprender el universo hindú. Abarca un buen número de temas: religión, castas, la multiplicidad de lenguas, historia, filosofía, música, arte, literatura, política, incluso algunas disquisiciones sobre gastronomías.

A Paz le asombra la coexistencia de dos fenómenos tan diversos, tan opuestos, a su juicio incluso incompatibles, como el hinduismo y el islam. Aunque su interés se decantará finalmente por lo hindú (y, su derivación, el budismo), no se resiste sin embargo a la atracción del sufismo, tan fuerte por otro lado en Delhi, donde visitar el *Dargah* del santo Nizzamuddin es todavía hoy una experiencia religiosa y humana inenarrable.

(Tumas, dos nombres, sus anécdotas:
Nizam Uddin, teólogo andante,
Amir Khusrú, lengua de loro)

Llama su atención especialmente la fuerte relación existente entre el sufismo y el movimiento *bhakti* (devocional) hindú. Pero su interés no es en este caso sólo académico: en esa imbricación, como en la existencia de figuras como Akbar, el más sabio y tolerante de los emperadores mogoles, o el desdichado príncipe-sufí Dara Shikoh, quien tradujera los *Upanishadas* al persa, ve, como símbolos, la posibilidad de que no hubiera tenido que haber una partición y, con ella, cientos de miles de muertos. Paz resalta los puntos de unión, los que deberían haber permitido una mayor convivencia entre hindúes y musulmanes en vez de lo que percibe como una historia de fanatismos, tensiones y desencuentro.

El Paz estudioso de las religiones no se deja sin embargo atrapar por la atracción mística, como es tan habitual en muchos de los interesados por la India. Su poema «Felicidad en Herat», uno de los más impresionantes de *Ladera Este*, es claro:

No tuve la visión sin imágenes,
No vi girar las formas hasta desvanecerse
En claridad inmóvil,
El ser ya sin substancia del sufí.
No bebí plenitud en el vacío
Ni vi las treinta y dos señales
Del Bodisatva cuerpo de diamante.
(...)

Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

Su aproximación al hinduismo es más en tanto filosofía y forma de vida que en cuanto religión. Son cuatro los fines de la vida humana: *artha*, la vida práctica; *kama*, el deseo; *dharma*, el deber y *moksha*, la liberación (la meta en el hinduismo, como la iluminación, en el fondo lo mismo, lo es en el budismo). Ambas son filosofías individualistas: la liberación es individual, solitaria, no necesita del otro («el mundo es maya y es duhkka: ilusión y miseria. Es tiempo, dominio de lo impermanente. Así pues, si el mundo no tiene remedio y nadie puede salvar al prójimo, la liberación es una empresa de solitarios»). La caridad de los cristianos, la conciencia política de las filosofías griega y latina o del confucianismo son ajenas a las tradiciones religioso-filosóficas de la India.

Paradójicamente, pocas sociedades son tan poco individualistas como la hindú: Paz no justifica las castas, pero sí intenta entender su porqué, su función al tiempo ineludible en la concepción hindú del mundo y fundamental en su esquema social, como vertebradoras de una sociedad que posiblemente sin ellas se desmoronaría. Las castas, junto con la familia extendida, responden a una forma de organización social, más aún, de comprensión de la vida absolutamente opuesta al individualismo occidental. Tan difícil le es a éste comprender el funcionamiento de la sociedad hindú como viceversa.

El mono gramático es un homenaje a uno de los dioses más queridos y venerados del inabarcable panteón hindú: Hanumán, el dios-mono que ayudó a Rama a rescatar a Sita, su esposa, prisionera del gigante diabólico Ravana en la isla de Sri Lanka.

Planteado como el relato de un viaje a Galta, en Rajastán, donde se encuentra un templo muy importante para los devotos de Hanumán, es además un texto en el que la investigación sobre el lenguaje como medio de expresión se confunde con el metalenguaje como objeto de estudio («–¿de qué está hecho el lenguaje? Y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?–. Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá»). Al ensanchar las posibilidades del lenguaje como medio de reflexión sobre sí mismo, desborda cualquier intento de clasificación: prosa poética, ensayo, cuaderno de viaje.

Lenguaje y tiempo son dos temas que obsesionan a Paz. Si *El mono gramático* es fundamentalmente un texto en torno al lenguaje, los poemas de

Ladera Este son sobre todo una reflexión sobre el tiempo, en este caso inspirada por el concepto budista de *Sunyata*.

El interés de Paz por el budismo, sobre todo el mahayana (el «Gran Vehículo», que se practica en Japón, donde tuvo ocasión de familiarizarse con él) y el tántrico (del Tibet y el Himalaya indio), es paralelo, si no incluso superior, al que experimenta por el hinduismo. Del budismo mahayana le atrae fundamentalmente la noción de *Sunyata*, el no-ser, la vacuidad, el cero, tal como la formuló el filósofo y santo Nagarjuna en el siglo III.

Uno en todo,
                    Todo en nada,
                                        ¡Sunyata,
Plenitud vacía,
                    Vacuidad redonda como tu grupa!

Para Nagarjuna, como para la filosofía hindú del Vedanta, que el tiempo transcurra o no es irrelevante, todo es *maya*, ilusión. Sólo hay *Sunyata*, la vacuidad. Pero el concepto de vacuidad se niega incluso a sí mismo: todo es relativo y por tanto los contrarios, la vida y la muerte, la permanencia y el transcurrir, son reconciliables («Muerte y vida se confundían», «El presente es perpetuo» dice en *Ladera Este*; «El movimiento sólo es una ilusión de la inmovilidad» en *El mono gramático*).

En definitiva,

No sabemos hacia dónde vamos,
Transcurrir es suficiente,
Transcurrir es quedarse.

Para Paz «cada civilización es una visión del tiempo» y por tanto finalmente comprender el hinduismo y el budismo significa también entender su concepción del tiempo, cíclica y por tanto infinita («Vivió, murió y resucitó / Muchas veces») frente a la lineal y por ello limitada y abocada a un término del cristianismo. Hoy en día, sin embargo, es una tercera concepción, «el tiempo moderno», la que impera: es lineal, como la cristiana, pero infinita e indefinida, siempre abocada al progreso. La introducción del concepto occidental del tiempo moderno «resultó en una inversión de los valores tradicionales (...), destrucción del absoluto intemporal hindú». Paz termina *Vislumbres de la India* advirtiéndonos de los peligros de esta concepción deshumanizada y reclamando una nueva reflexión sobre el tiempo.

El erotismo, vinculado en el budismo tántrico a la iluminación, rebosa en la obra india del Octavio Paz enamorado en la India: en los poemas de *Ladera Este* («Maithuna», «Eje»...); en esos fascinantes capítulos eróticos de *El mono gramático* en que la enigmática figura de Esplendor aparece como un trasunto de Marie José; en *Vislumbres de la India*, donde se recrea en la sensualidad de los poemas de Kalidasa, de Dharmakirti, de Kishitisa, de Bilhana. Esta poesía erótica de la tradición sánscrita (siglos IV-XII) asombra al lector occidental, como lo asombran las esculturas de Khajuraho o Konarak o el *Kamasutra*.

Paz comprende que nada es aislado: reflexionar sobre la India le sirve para hacerlo también sobre su propio país. Lo que comienza siendo una comparación sobre costumbres gastronómicas (¿es el chile, característico de la cocina india, de origen mexicano?) desemboca en una exposición de los paralelismos y las diferencias entre los procesos de conquista de la India por los musulmanes y lo que hoy es México por los españoles: en ambos casos culturas politeístas pasaron a ser dominadas por otras monoteístas; en el caso de México, el monoteísmo cristiano se impuso; en el de la India, el musulmán terminó fracasando (al menos relativamente, pues hoy en día Pakistán y la India son respectivamente el segundo y el tercer país con mayor población musulmana): el politeísmo hindú sobrevivió sin mezclarse en absoluto.

Compara también la influencia del British Raj en India con la española en México. Aunque es cierto que el actual Estado indio es, al menos administrativamente, heredero del Raj, como México lo es de la herencia española, en poco más son realmente comparables ambas experiencias. El México que conocemos, el mexicano como individuo, como pueblo o como carácter, como en definitiva lo latinoamericano, son incomprensibles sin el elemento español. No puede decirse lo mismo sin embargo en cuanto a la India –o lo indio– con respecto a lo británico. He ahí la diferencia fundamental, que Paz, que da vueltas en torno a sus implicaciones, no llega sin embargo a enunciar (o, cuando lo hace, es ya, en otro contexto: «El Imperio británico, como el español en América fue el agente de la unificación. Pero ahí termina el parecido. El legado inglés no fue religioso ni artístico sino jurídico y político»).

Se da cuenta de algo fundamental: es precisamente el contacto con la civilización monoteísta cristiana que traen consigo los colonizadores británicos lo que sirve como acicate para el renacimiento de un hinduismo aletargado por casi nueve siglos de dominación musulmana. Ese renacimiento hinduista es sin duda el germen del movimiento nacionalista e integrador que desembocó en la independencia, pero también (las paradojas y las con-

tradicciones son sin duda características de la India) de las fuerzas integristas excluyentes que hoy en día la acechan.

Su acercamiento a Gandhi es el habitual en todo aquel que se le aproxima sin prejuicios: la veneración por su figura pero la perplejidad, incluso el antagonismo, con un buen número de sus principios, ideas y formas de comportamiento. No le queda más remedio que señalar que no está de acuerdo con muchos de ellos, pero añade: «no debemos juzgarlo; a los santos no se les juzga: se les venera».

Vislumbres de la India, que es una reflexión sobre aspectos filosóficos, religiosos y culturales, es también una buena introducción, siquiera breve, a ese rompecabezas que es la política india. Paz esboza con imparcialidad los principales temas que han dominado la vida política del país desde su independencia, hace ya 50 años: Nehru y el Partido del Congreso, el nacionalismo hindú, las relaciones con Pakistán, Cachemira... En el fondo cualquier aproximación a la India de hoy es una exposición de sus dicotomías: secularismo y religión, unidad y fragmentación, democracia y tendencia al despotismo. Paz presiente que a la India, más que a otros países, la amenazan los peligros del nacionalismo y los fanatismos. Frente a ellos, señala sin querer permanecer imparcial, «el remedio es doble: secularismo y democracia».

A propósito de *Ladera Este*, el profesor Susnigdha Dey, que tanto ha estudiado la relación de Paz con la India, dice: «Esta poesía trata de las visiones y las especies biológicas, del tiempo como pasa y se queda quieto, de jardines y tumbas, de hombres y mujeres en todos sus matices, de casi todo, incluyendo 'piedra y aire y pájaros'; y lo hace no como objetos exteriores, no como 'lo otro' que está fuera del ser, sino como 'lo otro' que enriquece al ser sin deteriorarlo».

Quizá sea esto último lo que define la inmensa diferencia entre las actitudes de Paz y del otro gran poeta iberoamericano destinado, también como diplomático, en el subcontinente indio, Pablo Neruda. La experiencia de Neruda, quien pasó varios años en sendos puestos consulares en Rangoon, Birmania, y en Colombo, hoy Sri Lanka, y cuya obra de esa época cuenta entre la más rica de su producción, fue la del occidental frente a algo exótico y ajeno que lo sobrepasa y que no pretende entender; es en definitiva la clásica postura del expatriado. El poeta mexicano en cambio se esfuerza por comprender, por imbuirse de todo ese «otro» que lo rodea y que no se resigna a contemplar como exótico. Al cabo, a diferencia de Neruda, el Octavio Paz que ha pasado siete años en la India saldrá transformado.

La Córdoba-Babilonia de Luis de Tejeda

Mireya Camurati

En las historias de la literatura, el nombre de Luis de Tejeda (1604-1680) se califica –o justifica– al designarlo como el primer poeta nacido en territorio argentino. Su obra se ha conservado en forma incompleta y desordenada tal como aparece en dos códices básicos. El primero, manuscrito original de Tejeda, lleva el título de *Libro de varios tratados, y noticias, escrito por el Reverendo Padre Fray Luis de Tejeda.* El segundo, *Colección de varias poesías sueltas de Don Luis José de Tejeda y Guzmán*, forma parte de un manuscrito original de fines del siglo XVIII en el que un autor anónimo escribe un *Ensayo sobre la genealogía de los Tejedas de Córdoba del Tucumán.* En este ensayo, como apéndice a la vida de Luis de Tejeda y precedidas por el título antes mencionado, el ignorado genealogista transcribe las composiciones poéticas que habían llegado a sus manos (Martínez Paz LII). La primera parte de este texto se titula «El Peregrino en Babilonia».

Las diferencias entre los que llamaremos «Códice I» y «Códice II» son significativas no sólo porque el primero incluye textos en prosa y verso mientras que el segundo sólo presenta las obras líricas, sino específicamente en cuanto al ordenamiento de estas últimas.

En su manuscrito (Códice I), Tejeda muestra el intento devoto de cantar a la Santísima Virgen. Así, comienza con poemas al misterio de la Inmaculada Concepción, a la genealogía de José, esposo de María (en «El árbol de Judá»), y a José y María (en «El Fénix de amor»). Luego, con aún más profundo fervor mariano, Tejeda se encamina a ilustrar poéticamente los misterios del Santo Rosario, primero los gozosos, y luego los dolorosos (si escribió textos correspondientes al tercer grupo de misterios gloriosos, los mismos no se han conservado aquí). Entremezclada con estos versos devotos, Tejeda anota una suerte de autobiografía confesional en la que se identifica como «El Peregrino en Babilonia».

Fiel a su intento de historiar la vida y hechos de los Tejedas, el genealogista del «Códice II» se interesa más por los versos autobiográficos que por los piadosos, y así reúne al comienzo los que corresponden a «El Peregrino en Babilonia» y deja para el final el grupo de poesías estrictamente reli-

giosas. De las ediciones de la obra de Tejeda que hemos consultado, la publicada por Ricardo Rojas en 1916, *El Peregrino en Babilonia y otros poemas* (Buenos Aires: La Facultad) procede de una copia del «Códice II». Las que estuvieron a cargo de Enrique Martínez Paz y Pablo Cabrera (*Coronas líricas. Prosa y verso*, Córdoba, Argentina: Bautista Cubas, 1917), y de Jorge M. Furt (*Libro de varios tratados y noticias*, Buenos Aires: Coni, 1947) se basan en el «Códice I» aunque lo complementan con consultas al «Códice II»[1].

Para los propósitos de este estudio, y como hizo el genealogista, centraremos nuestra atención en las secciones autobiográficas. Aunque el valor poético de los textos de Tejeda es mediano si no mediocre, el interés testimonial de muchas de estas páginas es considerable. A través de su lectura es posible formarse una imagen cierta de la Córdoba natal no sólo en su emplazamiento físico sino, más importante, en las estructuras y tipos sociales. Luis de Tejeda, protagonista de los relatos de *El peregrino en Babilonia*, ocupó también posiciones protagónicas en la sociedad cordobesa del siglo XVII. Como sus antepasados, fue señor de feudos y encomiendas, soldado, negociante y funcionario. También, como muchos, amante sensual y adúltero quien en la madurez se acoge al convento en busca de perdón y reposo. Sobre estas bases, su particular visión de hechos y circunstancias, la manera en que evalúa y jerarquiza méritos y culpas, contribuyen a enriquecer las por lo general escuetas versiones históricas.

La ciudad argentina de Córdoba fue fundada en 1573 por don Jerónimo Luis de Cabrera, caballero de noble abolengo, entonces gobernador y capitán general de las provincias del Tucumán (Udaondo 193-94). Cabrera había servido a la corona en las tumultuosas luchas de los encomenderos en el Perú y, afincado en el Cuzco, se distinguió tanto en campañas de conquista territorial como en el desempeño de cargos de gobierno. Como dato curioso aunque anecdótico digamos que Jerónimo Luis de Cabrera se había casado con doña Luisa Martel de los Ríos, viuda del capitán Garcilaso de la Vega Vargas y por esto madrastra de Garcilaso Inca. Aunque los cronistas e historiadores coinciden en alabar al fundador de Córdoba por su carácter humanitario y buenas cualidades de gobernante, Cabrera, como muchos otros en estas épocas y circunstancias turbulentas, cayó víctima de rivalidades y violencias en este caso personificadas en la figura de su suce-

[1] *Para una información bibliográfica más completa, ver la sección IV, «Antecedentes-Bibliografía-Notas» de la introducción de Enrique Martínez Paz a* Coronas líricas *por Luis José de Tejeda (L-LV), y «Textos manuscritos e impresos» en* Libro de varios tratados y noticias *por Luis de Tejeda, Lección y notas de Jorge M. Furt (305).*

sor en la gobernación del Tucumán, Gonzalo de Abreu. Este, en 1574 juzga y hace ajusticiar a Cabrera[2].

El acta de fundación de la ciudad de Córdoba aporta datos interesantes. A la invocación inicial a la Santísima Trinidad, la Virgen, y el Apóstol Santiago, le sigue la precisión de la fecha y lugar del emplazamiento. Se indica que la nueva ciudad está asentada «cerca del río que los indios llaman de Suquia y el dicho señor gobernador le ha nombrado de San Joan por llegar a él en su día» (Levillier 207). Enseguida se exalta la conveniencia de fundar villas en comarcas fértiles, con ríos que las comuniquen con puertos de mar, condiciones éstas que la Corona dejará codificadas en la *Recopilación de Leyes de Indias*[3]. Luego viene la ceremonia tradicional en la que el fundador manda poner «un árbol sin rama ni hoja, con tres gajos, por rollo e picota» (Levillier 208). Y por fin, la toma de posesión de la ciudad en nombre del Rey con la pregunta irrecusable: «¿Hay alguno o algunas personas de los que están presentes, que me contradigan lo susodicho?» (Levillier 208). Entre los que por supuesto no lo contradijeron, y sirvieron de testigos de la fundación figura entre los primeros Hernán Mexía Mirabal, que será el bisabuelo de Luis de Tejeda. Este Mexía Mirabal era uno de los veteranos conquistadores del Tucumán y, según parece, hombre afable a quien recurrían Cabrera y otros gobernantes para encomendarle misiones delicadas. Además, tuvo sus hijos en una india santiagueña lo que, al decir de un crítico, «denota por lo menos un desprejuicio tempranamente insólito» (Furt ix). Una de estas hijas, Leonor, va a casar con Tristán de Tejeda, conmilitón del padre y quien también había llegado al Tucumán con Jerónimo Luis de Cabrera. De este abuelo Tejeda se sabe que era arrojado y activo en las luchas contra los indios, y que ocupó cargos importantes en la gobernación y en la ciudad de Córdoba. Pero también se lo pinta como ambicioso, y «desalmado» al proponer que se apremie a los indios con castigos (Furt viii). Parecería ser hombre siempre dispuesto a la aventura, y tal vez no fue casual que en 1578 el gobernador Abreu lo nombrara «capitán para la jornada de descubrimiento de los Césares o Trapalanda» (Udaondo 873), esa utopía de «la ciudad en que los Césares indígenas almacenaban metales y piedras preciosas, elixires de eterna juventud, mujeres hermosas», al decir de Ezequiel Martínez Estrada (14).

[2] *La historia se repetirá a los pocos años. Hernando de Lerma, quien reemplaza a Abreu como gobernador, lo hace apresar, lo somete a torturas y, finalmente, le da muerte (Abad de Santillán 130).*

[3] *«Porque será de mucha conveniencia, que se funden los Pueblos cerca de Ríos navegables, para que tengan mejor tragin y comercio, como los marítimos». Libro IV, Título VII.* Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias, *20.*

Siguiendo con el linaje de don Luis, llegamos al padre, Juan de Tejeda Mirabal, también militar, funcionario y encomendero, además de próspero comerciante y, según sus biógrafos, distinguido como hombre devoto (Udaondo 874). Esta disposición pudo haberse acentuado por su casamiento con María de Guzmán, hija de don Pablo de Guzmán, hidalgo supuestamente emparentado con Teresa de Ávila. En relación con la santa hay un episodio que Tejeda relata en los versos del *Peregrino* (106-110). Ocurrió que el abuelo Guzmán había traído de España una imagen de santa Teresa para dedicarle una capilla en la iglesia de la compañía de Jesús, y mientras se prepara la construcción la deja en un oratorio en casa del yerno Juan de Tejeda. Es entonces cuando María Magdalena, una hija niña aún de don Juan (y hermana de Luis, el poeta) enferma y muere. El padre ruega a la santa que le devuelva la vida y le ofrece construir un monasterio donde la hija profesará como carmelita. Por dos veces se cumple el milagro de la resurrección y, según los versos del *Peregrino*, la niña «A la divina Teresa / su virginidad consagra / y a su padre le agradece / la fundación de su casa» (110)[4]. Este hecho es importante no sólo porque Luis de Tejeda por herencia paterna tuvo que mantener el patronato del convento de carmelitas así fundado, o porque entre sus obras se ha conservado una «Canción sáfica a Santa Teresa de Jesús en el día en que se fundó su monasterio de esta ciudad de Córdoba», y una «Relación» en prosa de esa fundación, sino por la posible influencia que Teresa de Ávila, la escritora, haya podido ejercer sobre el poeta.

De la lectura de la obra de Tejeda, de los comentarios de sus contemporáneos y de lo que anota el anónimo genealogista, se desprende que su dedicación a las obras del monasterio y su devoción por la orden de los carmelitas y la figura de su reformadora eran profundas. Esto casi certifica una familiaridad de Tejeda con los escritos de la santa de Ávila. Pensamos especialmente en el *Libro de la vida* en cuyas primeras líneas Teresa exalta el beneficio de tener «padres virtuosos y temerosos de Dios» (119), para pasar enseguida a hablar de sus hermanos, en especial de aquel casi de su edad, compañero en las lecturas de vidas de santos y, seguramente también de libros de caballerías. Este es Rodrigo de Cepeda y Ahumada, el hermano predilecto. Cuando niños, Teresa y Rodrigo deciden ir «a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios para que allá nos descabezasen», según

[4] *Las transcripciones de los textos de Tejeda son copia literal de como aparecean en la edición utilizada:* El Peregrino en Babilonia y otros poemas, *Ed. Ricardo Rojas, Buenos Aires: La Facultad, 1916. No modernizamos ni corregimos la ortografía ni la puntuación las que presentan numerosos y serios errores, muchos de ellos atribuibles al copista del siglo XVIII.*

anota la santa en el *Libro de la vida* (121). Ya mozo, Rodrigo es uno de los hermanos de santa Teresa que pasa a América. Integró la expedición del adelantado don Pedro de Mendoza, primer fundador de Buenos Aires, y murió en las Indias. Sin duda, estos textos teresianos, con las referencias al hogar piadoso, a los deseos aventureros y a las epopeyas reales o imaginarias de santos y caballeros, debían despertar gratas resonancias en Luis de Tejeda. Él también creció bajo la tutela de padres devotos y buenos maestros: «La crianza de mis padres / exemplar como cristiana / y en letras como en virtudes / de mis Maestros la enseñanza / Claros Nortes eran ya / que al sumo bien me guiaban» (Tejeda 87). Y recuerda las «honestas diversiones» que le proporcionaban «los libros libres amigos / que dicen verdades claras» (Tejeda 90). También, en largas páginas de su autobiografía poética Tejeda anota las aventuras con los hermanos Gabriel y Gregorio (Garcindo y Gerardo en los versos del *Peregrino*), no de arrebato religioso y heroico como las soñadas por Teresa y Rodrigo, sino las reales de la pasión amorosa. Por último, Luis de Tejeda debía sentirse muy afín con ese Rodrigo de Cepeda quien, como él, había participado en las luchas de la conquista y colonización. Hay todavía otros párrafos del *Libro de la vida* que creemos significativos en su influencia sobre Tejeda. Son aquéllos en que Teresa se declara «muy aficionada a San Agustín... por haber sido pecador, que en los santos que después de serlo el Señor tornó a Sí, hallaba yo mucho consuelo» (180). Es claro que el libro de las *Confesiones*, al que aquí se refiere Teresa, era y es modelo del género autobiográfico, y que para darse a su lectura Tejeda no debió necesitar otras incitaciones que las de su propio interés. Sin embargo, creemos que no es errado suponer que los comentarios de la Santa deben haberlo animado a la lectura –o relectura– de los textos del obispo de Hipona. Estos nos llevan ya a centrarnos en el tema de la Córdoba / Babilonia de Luis de Tejeda.

En el Libro Segundo, Capítulo III de las *Confesiones*, San Agustín recuerda amores pecaminosos, y exclama: «He aquí con qué compañeros recorría yo las plazas de Babilonia y me revolcaba en su cieno, como en cinamomo y ungüentos preciosos» (117). Ya en la primera estrofa del *Peregrino*, Tejeda se refiere a Córdoba como «La ciudad de Babilonia / aquella confusa Patria, / encanto de mis sentidos, / laberinto de mi alma;» (83). Las menciones a esta Patria pecadora se suceden a lo largo de todo el texto. Así, pregunta a la Babilonia enemiga: «de tus casas, calles plazas / ¿qué rincón hay que no sea / testigo que me amenaza?» (91). En sus calles se abren «los Burdeles de Chipre» (91); en sus plazas cautivan «Las circes encantadoras» (116). Babilonia lo tiene «cautivo en su ciega Monarquía» (185), en donde viste «el traje corruptible inmundo... / de locas vanidades» (188).

Por supuesto que la imagen de Babilonia como la ciudad del destierro del reino perdido, centro del mal y del pecado, no es original en san Agustín sino que aparece repetidamente en la Biblia, sea en el Salmo 136, en los apóstrofes de Isaías y Jeremías, o en la terrible admonición del Apocalipsis: «Babilonia la grande, madre de las deshonestidades, y abominaciones de la tierra» (Apocalipsis 17. 5)[5].

Pero nos parece advertir en los versos de Tejeda una mayor semejanza con el tono y los temas que Agustín presenta en *La ciudad de Dios*. Desde la oposición rotunda entre las dos ciudades, la terrena y la celestial[6] hasta las referencias a «los ciudadanos de la Ciudad de Dios en su peregrinaje hacia la Patria» (*La ciudad de Dios 2a* 132)[7]. Así, leemos en el *Peregrino*: «a que éste monte que miras / es de Dios la ciudad Santa, / lo demás es Babilonia / que peregrinando andas» (137). O en versos anteriores: «Un laberinto de almenas / un caracol de murallas / es ésta Ciudad sin Dios / que el entendimiento encanta» (88). Y todavía más «agustiniana», esta estrofa: «Su libre alvedrio le doy / llevele consigo y vaya / peregrinando la tierra / de Babilonia su patria» (87).

Por otro lado, hay que recordar que la imagen poética de la ciudad simbólica y, específicamente, de Babilonia, aparece en las páginas de clásicos españoles como Lope, Quevedo, Gracián y Góngora. Con respecto a este último, los estudios sobre la obra de Tejeda desde el inicial de Ricardo Rojas pasando por los de Martínez Paz, Furt, Caillet-Bois y Carilla, se detienen a considerar el tema de las posibles influencias gongorinas en Tejeda y, en general, el de sus fuentes literarias. En un resumen de estas opiniones críticas, coincidimos con aquellos que, si bien reconocen en los textos de Tejeda ciertos rasgos de estilo de los maestros peninsulares y una familiaridad con las maneras poéticas de la literatura de los siglos XVI y XVII, enfatizan por sobre todo la importancia de las lecturas de libros religiosos y de devoción. Fundamentalmente, en ellos se apoya el Peregrino/Tejeda, y su Córdoba/Babilonia.

Retomando el tema de este último paralelismo, el mismo resalta por la ingenuidad de la imposible comparación. Babilonia era la ciudad legendaria por la grandeza de sus muros y edificios, por el número y refinamiento

[5] *«Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentamos y lloramos, / al acordarnos de Sión» (Salmo 136). Ver también Isaías 13. 19-22; 21. 9, y Jeremías 51.*

[6] *«Dos amores fundaron, pues, dos ciudades, a saber: el amor propio hasta el desprecio de Dios, la terrena, y el amor de Dios hasta el desprecio de sí propio, la celestial».* La ciudad de Dios (2a) *115.*

[7] *«Porque la ciudad de los santos trae su origen de arriba, aunque engendra aquí ciudadanos, en los que peregrina hasta que llegue el tiempo de su reinado».* La ciudad de Dios (2a) *125.*

de su población, por la hermosura de sus jardines. Luis de Tejeda nació a apenas 30 años de la fundación de Córdoba, cuando la ciudad era todavía una aldea. Por la época del establecimiento del convento de Carmelitas de San José (¿1627?) Tejeda anota una población de 200 vecinos, esto, claro está, sin contar los indios de los feudos y encomiendas[8].

La casa paterna era «una de las opulentas o la más rica de la provincia» (Udaondo 874), pero el entorno era modesto como ese río Primero o de Suquia al que la ciudad se orilla: «Para cantarlas me siento / sobre la arenosa falda / de este humilde y pobre río / que murmura a sus espaldas» comenta el Peregrino (Tejeda 83).

Vano resulta buscar en el texto de Tejeda descripciones de la ciudad, o del paisaje que la circunda[9]. Si hay referencias a calles y plazas es porque, como vimos, éstas revisten un significado simbólico. Lo mismo ocurre con las menciones del «florido y apacible prado» (205), y de las «playas floridas / de tu Saldan ameno» (211), esto en relación con la hacienda de Tejeda en Saldán, a pocas leguas de la ciudad de Córdoba.

Las alusiones al río Primero son más frecuentes, y también se habla de otros cauces de agua como el «mestizo torrente circunfuso» (208), y la «lagunilla» (210). Pero de nuevo, el propósito que anima estos versos no es el de una pura descripción paisajística. Por ejemplo, entre los episodios de su primer cautiverio de la sensualidad y los amores culpables, el Peregrino relata cómo un día, para calmar el calor del verano –o el de su pasión sexual–, se echó al río, el mismo río cuyas aguas navegaba ostentosamente con su amante: «Que en una fragil canoa / por tus remansos me andava / de mi torpe posesión / haciendo favula y gala» (101). Parece además que el río era escenario de aventuras eróticas no sólo para los señoritos como el joven Tejeda. En 1615, los cabildantes de Córdoba encarecen la construcción de acequias para que dejen «de salir las yndias y negras de nuestro serbicio a acarrear la dicha agua en la ql. ocasion se juntan con sus gayines y los buscan de nuebo, cosa muy ofensiba en los ojos de Dios» (Furt 41). Cuando Tejeda habla del «mestizo torrente» y de la «lagunilla» el tema es el de la preocupación por las inundaciones que asolaban a la ciu-

[8] *De la «Relación» de Tejeda sobre la fundación del convento. En* Libro de varios tratados y noticias *por Luis de Tejeda. Lección y notas de Jorge M. Furt (Buenos Aires: Coni, 1947) 199.*

[9] *Una de las pocas, y buena en su lirismo, es la de las aguas y cerros de las cercanías de Córdoba: «Así corriendo salen del poniente / dose leguas continuas al oriente / hasta llegar sus apasibles aguas / tres leguas solas de ella a donde iguales / dos serros se le oponen poderosos / y su libre corriente a sus cristales / estos tan juntos suben, tan estrechos, / que el mismo sol de penetrante lumbre / quando a la opuesta parte se traspasa / oja parece de oropel que pasa»* (207).

dad con el desborde de esas aguas (208-10). Si el Tejeda poeta versifica esta inquietud, el Tejeda vecino principal de la ciudad y, muchas veces, funcionario, va a aportar esfuerzo y dinero para la construcción de acequias y tajamares (Furt 294-97).

Como venimos analizando, la imagen de la Córdoba del siglo XVII que se deriva de los escritos de Tejeda no es preferentemente la física-geográfica del lugar y del paisaje sino la que se va delineando a través de las acciones de los personajes, con Luis de Tejeda como protagonista o testigo. Recorriendo esas páginas se nos figuran las celebraciones religiosas con el desfile de obispos, generales y magistrados (218-20), las fiestas populares, con toros y juegos de sortija y de cañas (221-22), los estudios en las aulas jesuíticas, cuna de la Universidad (87, 90, 93).

Al acusarse de los pecados de codicia del lucro material y de envidia de la prosperidad ajena (162-65), Tejeda nos pone en el escenario de esos negocios y transacciones con los que él, como sus padres y abuelos, tanto medró. Para completar el cuadro, las referencias a su participación en la guerra contra las tribus calchaquíes (186), y contra los piratas holandeses que atacaban el puerto de Buenos Aires (187), y el confesarse víctima del «esplendor aereo / de militares galas» (186) muestra la importancia y el prestigio que se asignaba al ejercicio de las armas.

La sociedad en la que se mueve el Peregrino/Tejeda exhibe desenfreno en los placeres de los sentidos y desmesura en la exaltación religiosa. Actitudes propias de esa época y de ese medio las juzgaríamos hoy en forma muy diversa. Por ejemplo, Tejeda dedica 45 páginas del *Peregrino* a lamentar amores juveniles en los que se pinta como un terrible pecador, hechos que en el presente pasarían como deslices de muchacho rico y desprejuiciado. En cambio, achica en pocas líneas sus culpas contra la caridad y el amor al prójimo. Dos episodios resultan significativos. En el primero, nos cuenta que rechazó a «un pobre viejo enfermo y aflijido / que mi casa vivía» (189) cuando éste le pide que lo acompañe a bien morir. En el segundo, recuerda a una miserable esclava que había estado a su servicio por muchos años y quien, sintiéndose mal, quiere quedarse a morir en un sitio donde hay gente conocida. La respuesta de Tejeda, señor de feudos y vidas, es brutal. Le dice: «también donde yo voy hay gente y cura / y no faltará Iglesia y sepultura, / a donde si os morís podré enterraros». Y concluye: «al fin llegó quejosa o no quejosa / y no sabré decir si del camino / de llegar acabada, a morir vino» (189-90).

Por los años de la madurez, esta prepotencia de gran señor va a acarrearle daños y desgracia. A fines de 1661, en el desempeño de su cargo de capitán a guerra, convoca a las milicias de la ciudad para la lucha contra el cal-

chaquí. Pero se excede en el ejercicio de su autoridad y provoca el enojo y la furia de otros principales vecinos y feudatarios quienes, al año siguiente, consiguen que se emita una orden de prisión y confiscación y venta de los bienes de Tejeda (Martínez Paz XXXI-XXXII). Esta sería «la infame pobreza» a la que lo condena la guerra, según anota el Peregrino en los últimos versos de su poema (211).

Primero por necesidad, y luego por devoción, Tejeda se refugia en el convento. Allí, este poderoso personaje de la Córdoba colonial, descendiente de los fundadores y conquistadores, y él mismo soldado, encomendero, negociante, y magistrado, agregará a la lista de sus ocupaciones la de las labores del estudio y la escritura. Y curiosamente, la poca o mucha posteridad que alcance no la conseguirá con la espada o la riqueza sino gracias a algunos sencillos versos.

Bibliografía

ABAD DE SANTILLANA, Diego: *Historia argentina*. Vol. 1. Buenos Aires, TEA, 1965.

AGUSTÍN, San: *La ciudad de Dios (la)*. Obras de San Agustín 16. 2a ed. Madrid, La Editorial Católica, 1964.

— , *La ciudad de Dios (2a)*. Obras de San Agustín 17. 2a ed. Madrid, La Editorial Católica, 1965.

— , *Las Confesiones*. Obras de San Agustín 2. 5a ed. Madrid, La Editorial Católica, 1968.

CAILLET-BOIS, Julio: «Córdoba en el siglo XVII, Luis José de Tejeda». *Historia de la literatura argentina*, Vol. 1, Buenos Aires, Peuser, 1958, 6 vols. 136-56.

CALDAS VILLAR, Jorge: *Nueva historia argentina*, Vol. 1, Buenos Aires, Juan C. Granda y Jorge R. Corvalán, 1966.

CARILLA, Emilio: *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972, 68-71.

FLORES, Félix Gabriel: «El primer poeta del Río de la Plata a trescientos años de su muerte», *Cuadernos hispanoamericanos*, 374 (1981), 412-21.

FURT, Jorge M.: Lección y notas a *Libro de varios tratados y noticias* por Luis de Tejeda, Buenos Aires, Coni, 1947.

LEVILLIER, Roberto: *La Argentina del siglo XVI: guerras y conquistas en Tucumán y Cuyo*, Buenos Aires, Porter, 1945.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *Radiografía de la pampa*, 2a ed., Buenos Aires, Losada, 1957.

MARTÍNEZ PAZ, Enrique: «Luis José de Tejeda: El primer poeta argentino». *Coronas líricas. Prosa y verso* por Luis José de Tejeda. Precedido de una noticia histórica y crítica por Enrique Martínez Paz y anotado por Pablo Cabrera, Pbro, Córdoba, Argentina, Bautista Cubas, 1917, V-LV.

Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias, Vol. 2, Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1943, 3 vols.

ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina: Los coloniales 1*, 2a ed., Buenos Aires, La Facultad, 1924, 431-96.

TEJEDA, Luis de: *El Peregrino en Babilonia y otros poemas*, Ed. Ricardo Rojas, Buenos Aires, La Facultad, 1916.

TERESA DE JESÚS, Santa: *Libro de la vida*, 4a ed., Madrid, Cátedra, 1982.

UDAONDO, Enrique: *Diccionario biográfico colonial argentino*, Buenos Aires, Huarpes, 1945.

Charros, gauchos e indios fieros
Presencia de Latinoamérica en el cómic español (I)

Guzmán Urrero Peña

Como en un atlas impresionista, proliferan en la industria cultural los estereotipos que nutren la imaginería popular, abocetando figuras chatas y estáticas, de ésas que frecuentan las subliteraturas y el cine de explotación. Se trata de formas esenciales, útiles en grado sumo para la historieta, siempre ávida de estribillos. Teniendo por cierta la presencia de esas figuras en el tebeo, parasitario del cine, la literatura y la pintura, nuestro punto de partida será entenderlas como síntomas de un determinado contexto histórico-social y, por consiguiente, del discurso de valores dominante. Los *mass-media* funcionan como un circuito de vasos comunicantes, y es notoria, en lo referido al cómic, la «coparticipación popular en un repertorio mitológico claramente instituido desde lo alto, creado por una industria periodística, y por otra parte especialmente sensible a los humores del propio público, de cuyos gustos y demandas depende» (Eco 1973:254). Si consideramos los prototipos latinoamericanos teniendo en cuenta ese fenómeno, será más fácil explicar por qué el modelo de paladín-conquistador era representado en los tebeos de la postguerra con rasgos propios de una edad dorada del Imperio español; y asimismo por qué luego el Che Guevara, mito reciente, fue iconizado en *posters* y tebeos. Sabemos que aunque el cómic es un lenguaje o, por mejor decir, una trama de lenguajes que puede expresar muy distintos contenidos, la producción mayoritaria, también en el mercado español, asume esa condición mitificadora que, como en otras épocas, cumple una función bien definida. La historieta «se vale de los arquetipos y de los héroes, o sea, de los personajes que cumplimentan la labor educadora de las clases dominantes (héroes), por medio del manejo de sus principios, siempre triunfadores, y de los personajes que recogen y resumen el tesoro de las fantasías colectivas, o sea, que cumplen con los deseos insatisfechos del inconsciente (colectivo) aplastado por la represión cultural (arquetipos)» (Matamoro 1980:161). Todas estas premisas, ofrecidas aquí sin la minucia deseable, fundamentarán nuestra reflexión, pues habremos de ceñirnos al universo de la historieta española para definir su orientación arquetipista, heredada del folletín, que en el caso de los temas latinoamericanos se evidencia con particular intensidad.

Las Indias y lo maravilloso

Más que una adaptación de las crónicas de Indias, parece haber interesado a la historietistica una reinvención interesada de América. En este sentido, el paralelo con la novela clásica de aventuras, repleta de noticias exóticas, resulta inmediato. El Nuevo Mundo es dibujado con una escenografía exuberante, propia de una naturaleza que se despliega con opulencia, ora fascinando al visitante occidental, ora amenazando la supervivencia de éste. Como ocurre en los libros de maravillas, las ilustraciones de fieras, bestias gigantes y junglas llenas de vida trasladan al lector a un espacio edénico, ajeno a la Historia, poblado por eso que los antropólogos llaman *razas plínicas*, y que, pese a demostrarse imaginarias, retoñan desde antiguo en el imaginario popular de Occidente. Puestos a rastrear fuentes gráficas de este tipo de representaciones –y sin retroceder exageradamente en el tiempo–, podemos hallarlas en las xilografías y litografías de asunto americano que abundaron en la España del XIX. Nos sirven de ejemplo los grabados de la obra *América pintoresca: Descripción de viajes al nuevo continente* (1884), entre los cuales, junto a escenas costumbristas, hallamos otras ambientadas en pantanos de arenas movedizas, riscos de casi imposible acceso y cascadas en mitad de la floresta. Pueblan algunas de sus páginas migalas venenosas, enjambres de avispas, termiteros altos como un hombre e incluso una bandada de cóndores que pone en peligro a un grupo de cazadores. Poco importa lo inverificable de ciertas efusiones faunísticas, pues acabarán persistiendo como atributos de ese ecosistema imaginario. Así, el historietista Ángel Badía Camps ilustra el rapto de un muchacho por parte de un descomunal cóndor andino en *Los hijos del capitán Grant* (Ed. Bruguera, 1957), adaptación al cómic de la obra de Jules Verne, quien, por cierto, gustó mucho de esa zoología temible en sus novelas americanas. Otro dibujante, Juan Escandell Torres, se esmera en hacer creíble una estampida de enormes tortugas en *El soberbio Orinoco* (Ed. Bruguera, 1975), también original de Verne. (En este caso la secuencia alcanza más brío, pues a los lomos de los reptiles viaja algún que otro puma aficionado a la carne humana.) Y completamos el repertorio con la inevitable serpiente gigante, una de las muchas que ha imaginado el tebeo español, *Anaconda* (Rev. *Comix*, 39, 1984), diseñada esta vez por Martín Salvador. Cabe advertir que nada hay de discrepante entre estas figuraciones y las acumuladas por la imaginación de otros siglos. América queda convertida en un infierno natural, propicio para la iniciación del héroe de los tebeos. Poco hay de arbitrario y novedoso, pues se dramatizan ciclos conocidos: el trasnochado dragón reencarna en jaguar o en cardumen de pirañas, pero los

principios expresados son idénticos. El rasgo temible, fatal, se aplica a toda criatura, a toda entidad; nada importa su existencia real, de modo que el sistema de representación de lo americano se vuelve coherente a través de productos ideacionales tan alejados en el tiempo como el *Ya-te-veo*, aquella graciosa planta carnívora dibujada por J. W. Buel en 1887, o ese ídolo amazónico –¿vivo?– que sonríe cuando su maldición complicaba la vida al grupo de buscadores de tesoros protagonista de *La sonrisa de piedra* (Rev. *Cimoc*, 70, 1986), de Antonio Segura y Pepe González.

Por lo común, esa abigarrada estampa selvática es identificada con el paisaje fluvial amazónico, un territorio cuyos primeros pobladores humanos también son dibujados con estética deformante. Ahora bien, sí se advierte en esa última modelación el paso del tiempo y una cambiante perspectiva ideológica.

Bárbaros

El cómic español de la postguerra delata, como tendremos ocasión de comprobar en diversos apartados, una reconceptualización interesada de la historia, que sirve para proyectar certeramente los valores políticos divulgados por la propaganda franquista. «Se trata aquí de un cómic netamente pedagógico con pretensiones de adoctrinar a los lectores en aquellas ideas del pasado que de una u otra forma venían a apoyar los conceptos coyunturales del nuevo régimen» (Vázquez de Parga 1980:70); lo que en términos prácticos supone un creciente número de títulos dedicados a popularizar la *leyenda rosa* de la epopeya conquistadora. La selección de obras que iremos glosando ratifica este generalizado enaltecimiento de la hispanidad en el tebeo, por otro lado negador de casi todo valor cultural de los conquistados. Un ejemplo: cuando Alfredo Ibarra dibuja la aventura americana de Pedro de Alvarado en *Por la tierra de los treinta volcanes* (Rev. *Flechas y Pelayos*, 1948), exalta con entusiasmo al guerrero español sirviéndose del siguiente texto a pie de viñeta, explicativo de un desfile en una población indígena: «Sometido el territorio 'quiché', don Pedro de Alvarado entra con su gente en Guatemala, donde es recibido triunfalmente por las tribus a quienes va a llevarles la religión y civilización españolas» (Gasca 1969:110). Nos parece ésta una de las más acabadas imágenes del indio en la historieta de postguerra. Carente de civilización, infantil e ignorante, necesitado de cultura hispana y evangelio, el aborigen de las viñetas es simplemente un bárbaro. Contrafigura de los héroes europeos, los indios actúan con frecuencia en el papel de villanos, como ocurre en el

cuaderno *Rebelión en el Pilcomayo* (Ed. Maga, 1958), de Manuel Gago. En este relato, dos niños españoles, Tele y Moncho, que navegan en un barco fluvial por las selvas del Gran Chaco, ven interrumpida la placidez del viaje cuando les llegan noticias de una revuelta de indios *tobas*, tribu que, por su indumentaria, más bien parece salida de un *western* de bajo presupuesto. Esos *tobas*, aparte de aficionados a verter sangre tras emborracharse con cerveza de mijo (*sic*), se presentan como unos auténticos botarates, a quienes los críos pueden engañar haciéndoles creer que una tableta de chocolate es un poderoso veneno. A poco que el curioso revise otras colecciones de los años cuarenta y cincuenta, hallará más tribus de indios malvados, además de estúpidos, tan fáciles de doblegar por el héroe de turno que el guión, sin pretenderlo, acaba resultando cómico.

Veamos al respecto un caso representativo, muy popular. Editado en formato apaisado, el cómic *Roberto Alcázar y Pedrín*, de Eduardo Vañó, fue uno de los grandes éxitos de la Editorial Valenciana, llegándose a publicar 1.219 cuadernos entre 1940 y 1975 (Vázquez de Parga 1982:500). El número 21 de la serie *Extra* lleva por título *Los malvados kuripachas*, haciendo referencia a una tribu indígena, creemos que mexicana, cuyo pasatiempo consiste en robar a los visitantes del balneario donde reposa el detective Roberto Alcázar. Los *kuripachas* cumplen a la perfección el rol de villanos y coinciden con los *tobas* en su caracterización estética inspirada con ciertas libertades en los apaches hollywoodenses. Todo apunta a una hispanización de los tipos del Oeste americano, trasladando esquemas canonizados por el cine estadounidense a situaciones de ambiente latino. Lo importante aquí es que el indio se homogeneiza en una figura emplumada y belicosa, sin distingos de etnia o cultura.

Esta noción aparece llevada hasta sus últimas consecuencias en dos de los cuadernos de la serie *El Cachorro* (Ed. Bruguera, 1951), de Iranzo, concretamente los titulados *La Hija del Trueno* y *Rumbo a Maracaibo*. Su protagonista, favorito de los lectores de la época, es un adolescente que, merced a su coraje e inteligencia, queda convertido en azote de los piratas antillanos. Las suyas son aventuras de capa y espada, sazonadas con grandes dosis de acción. El lance que narran los títulos citados ocurre en una isla habitada por una tribu de caribes. Negroides, de rostro simiesco, van semidesnudos, sólo adornados con algún collar, y portan arco y carcaj, o bien hacha de piedra al cinto. Como es de rigor en el género, hablan un español tarzanesco, cuajado de infinitivos. Todos parecen gemelos y, es curioso, sólo en una viñeta hallamos una mujer. Sin embargo, no es esto algo extraño en los tebeos, como nos recuerdan Dorfman y Mattelart a propósito de las historietas Disney: «Por extraño azar, en estas tierras sólo hay

hombres. No se pudo hallar rastro de mujer. (...) No se entiende todavía muy bien cómo se reproducen estos salvajes» (Dorfman, Mattelart 1974:69). El esencialismo de la representación es evidente. Nunca el modo colectivo ha sido tan simplificado y redundante en el cómic español. Y sin embargo, descubrimos una evolución en su psicología, pues estos aborígenes, igual que niños malcriados, acaban por aceptar la tutela de los españoles, cambiando la hostilidad por obediencia.

Como variante del estereotipo indígena, el azteca, el maya o el inca –quizá una mezcla de todos ellos– suponen un avance en esta figuración, por cuanto son representados con un conjunto de atributos culturales que le eran negados al caribe. Un detalle que comprobaremos es que, cual si se tratara de una novelita de James Hilton, sus reinos aparecen con frecuencia aislados en un valle o una jungla, separados de un devenir histórico *sólo* impulsado por los españoles. La imagen estética, ya no es novedad, suele ser poco rigurosa. Y la práctica de sacrificios humanos, retratada como un rasgo de salvajismo, nunca tiene un carácter marginal en la trama, para desgracia de los protagonistas y emoción de los lectores. Quizá por esa razón en la década de los cincuenta encontramos esa estampa en más de un título.

Uno de los nombres de fuste en el tebeo español es el guionista Víctor Mora, padre del Capitán Trueno. Las peripecias de este caballero medieval comienzan a publicarse en cuadernos de formato apaisado a partir de junio de 1956. Su repercusión es espectacular, «las ventas siguen en aumento y se alcanza la cifra de 175.000 ejemplares de tirada a la semana» (Navarro 1989:20). La biografía imaginaria del héroe se inicia en 1162. Aunque es el primogénito de un señor feudal, renuncia a las ventajas de su alcurnia y decide empeñar esfuerzos en la caballería. Gracias al globo aerostático construido por el Mago Morgano –un artefacto delirante–, logra viajar hasta el Nuevo Mundo mucho antes que las naves de Colón. El cuaderno *En los dominios de Huaxco*, dibujado por Ángel Pardo, nos sitúa justamente en Azcanitlán, una ciudad maya gobernada con crueldad por la princesa Azca. Su consejero y mentor, Huaxco, es quien mueve desde la sombra los hilos de la comunidad, con la sola aunque firme oposición del guerrero Puma Negro y sus leales. Pero su causa peligra porque Huaxco tiene previsto sacrificar a Tzemtal, quien fuera jefe de la resistencia anterior; la condena es brutal, pues el reo perecerá abrasado al amanecer por la lupa del dios Huixatopil. Placeres de aventura aparte, es la liturgia feroz lo que legitima y alienta la intervención de Trueno y sus campeones. Con su alegre victoria, eliminan ese atributo significativo de la cultura anterior, inaceptable, y elevan los cimientos de un reino próspero. (Obviamos insistir en ciertos paralelismos con la leyenda rosa de la conquista.) Este *happy*

end del argumentista es parejo al ofrecido en la plancha final de *El fin de los dioses*, un cuaderno de la serie *Apache* (Ed. Maga, 1956), obra de Quesada y Bermejo. El héroe, un mestizo, consigue salvar de la aniquilación a los habitantes de una ciudad azteca, oculta entre montañas –estamos a finales del XIX–, por lo que el príncipe Iztical, su soberano, le ofrece una recompensa. Su respuesta es: «No quiero más recompensa que vuestra amistad, Iztical, y la promesa de que no volverán a repetirse los sacrificios humanos». Como en el caso anterior, el villano es un sumo sacerdote temeroso de perder el viejo orden. Es de resaltar que lo azteca se enfatiza con rasgos de necrofilia, pero desatendiendo detalles de verosimilitud relativos a cualquier otro costado de su civilización. Todo se reduce a pirámides escalonadas y tocados de caprichosa fantasía, casi revisteriles.

Por supuesto, hay en el cómic español más ejemplos de ciudades perdidas –recordamos la ciudadela inca de Mayapil, en *El Corsario de Hierro* (Ed. Bruguera, 1970), de Mora y Ambrós–, pero su descripción es semejante a la de los ejemplos ofrecidos. Llegados a este punto, es más relevante detallar los cambios habidos en el estereotipo a partir de los años setenta, pues traducen nuevos planteamientos ideológicos acerca de la otredad indígena.

¿Indios u ocultistas?

Conviene tener en cuenta que, poco a poco, las editoriales acogen en esas fechas proyectos debidos a artistas latinoamericanos o realizados por españoles, pero cuidadosamente documentados, algo que supone una novedad en este tipo de productos. Así, por ejemplo, *Plumas y jades* (Rev. *Totem el comix*, 58, 1990), de Paco Díaz y Extensión 80, establece un interesante paralelo entre la vida de Huemac, señor de los toltecas, y dos modernos inmigrantes mexicanos que han cruzado ilegalmente el río Grande. Y aunque no llega a publicarse en España, la notable colección de cómics *México: Historia de un pueblo* (Ed. Nueva Imagen, 1980), dirigida por Paco Ignacio Taibo II y Sealtiel Alatriste Lozano, llega a ser conocida entre los más aficionados, divulgándose de ese modo su novedoso retrato de la cultura mexicana precolombina. Hay asimismo una historieta brasileña, *Las aventuras de Vic Voyage* (Rev. *Totem: Aventuras y Viajes*, 1-4, 1983), de Sergio Macedo, que relaciona una mística civilización amazónica con la vida extraterrestre. A propósito del tebeo de Macedo, con sus indios esoteristas, diremos que se sumerge en una moda aún no clausurada, que ofrece ejemplos más alejados en el tiempo, como *Talapalca* (Rev. *Blue Jeans*, 1, 1977), de Dominique He, y que en España populariza una imagen del nati-

vo coherente con el pensamiento teosófico y sus modernos afluentes. El argumentista edifica un modo de ser indígena totalmente descabellado, entrecosiendo el chamanismo con todo un abanico de esos fenómenos paranormales que, dicho sea de paso, hacen las delicias del consumidor de cultura masiva. Hay ejemplos dignos de observar por lo ajustadamente que se ciñen al cliché. Tal es el caso de *La guerra de los dioses* (Rev. *Cimoc* 17-20, 1982), de Tha y Andreu Martín, que entremezcla asuntos característicos de las novelas de anticipación con un drama iniciado a mediados de 1536. La trama es sencilla: un poblamiento indio en mitad de la selva sirve de escenario a los amores entre el renegado Ordóñez de Zúñiga y la princesą Anatha. Goza ella de poderes mágicos, si bien la cultura donde se ha criado promueve la antropofagia –aquí, metonimia de la barbarie–. Aprovechando un asunto popularizado en esos años por las invenciones de Erich Von Däniken, el guionista vincula la cosmogonía indígena con un supuesto legado extraterrestre. Los derroteros que toma el relato son previsibles. No aburriremos al lector con más títulos, pues el repertorio es mínimamente original. Sirva lo ya citado para demostrar cómo progresa la cristalización de ese modelo en el último imaginario historietístico.

Desde luego, no acaban aquí las tipificaciones de la América prehispánica. Coincidiendo con las actividades conmemorativas del año 1992 aparece una colección de historietas que los editores –Planeta-Agostini y la Sociedad Estatal Quinto Centenario– rotulan de modo genérico *Relatos del Nuevo Mundo*. El propósito didáctico de la colección se hace evidente gracias a la incorporación en cada volumen de artículos especializados, que además cuentan con el apoyo de un aparato bibliográfico fundamental. Quiere esto decir que los guiones, al menos una mayoría, evitan los errores de arte mayor, reduciendo sus autores esa carga subjetiva merced a una documentación histórica bastante aceptable. Destacan los tres títulos de la serie que recrean la América precolombina: *La civilización inca: Los hijos del sol*, de Miguel Ángel Nieto y José Ortiz; *El imperio azteca: El jugador de los dioses*, de Félix Machuca y Max; y *El esplendor de la cultura maya: La leyenda de Ahau*, de Antonio Navarro.

Salvajes inocentes

No podemos cerrar esta galería de tipos indígenas sin describir una imagen remozada por la última mitología ecologista: el buen salvaje. Como se ha visto en el anterior apartado, delinear a partir de los años setenta la representación del nativo supone un vuelco de los tópicos extendidos por

el cómic del franquismo. La nueva imagen social del indio, tan estilizada como sus demás figuraciones, lo sitúa en el campo de las culturas oprimidas, ligadas desde tiempo inmemorial a la naturaleza, subordinadas por el opresor blanco. La caracterización moral de este aborigen es positiva, pues encarna el contratipo del perverso conquistador, quien, como sucede en la historieta *Y que el reflejo me lleve hasta el infierno* (Rev. *Cimoc*, 140, 1992), de Azpiri y De Blas, se distancia bastante del carácter benefactor y paternalista que, por lo común, solía manifestar en muchos tebeos de la postguerra. Esta corriente revisionista del pasado americano es, claro está, resultado del nuevo contexto histórico social español, alejado de la grandilocuencia nacionalista de antaño. El lector moderno guarda, con justicia, más de una prevención a la imagen del indígena incivilizado y hostil. No obstante, en la narración de consumo sigue apreciando el tópico, la reiteración de modelos convencionales, la tipicidad. Eso lo saben muy bien algunos guionistas, que dejan de localizar la barbarie en América y redescubren en su espesura el ideal utópico. Esta vez el natural del Nuevo Mundo queda convertido en guardián de un paraíso vegetal que la soldadesca española pretende arrasar en su incansable búsqueda de riquezas. Los rasgos fundamentales de esa imagen no son originales, pero sirven para renovar en profundidad la caracterización de los colonizados, como queda de manifiesto en *La invasión de los blancos* (Ed. Antonio San Román, 1980), de Isaac del Rivero, y también en otras historietas del período. Sin pretender agotar la muestra, no olvidaremos uno de los ejemplos más característicos, tanto por la solvencia del guión como por su idealización casi lírica de la vida indígena: *Bartolomé de las Casas, el defensor de los indios* (Col. *Relatos del Nuevo Mundo*, 1992). Con guión de Andreu Martín y dibujado por Jesús Redondo, este cómic cuenta las vicisitudes del joven Zenón «Matasiete», testigo de la brutalidad de sus compañeros de conquista, quienes no son otra cosa que sádicos mercaderes de esclavos. Con el propósito de ejemplificar las denuncias del autor de la *Destrucción de las Indias*, el guión de Martín ofrece una muestra de injusticias y crueldades ejercidas contra los nativos, a la vez que retrata una especie de Isla de los Bienaventurados adonde llega Zenón, habitada toda ella por aborígenes pacíficos, sonrientes, partícipes de la utopía. Como no podía faltar una dosis de romance –el público adolescente lo agradece–, se enamora el protagonista de Marindia, muchacha hermosa, grácil, que pasea desnuda por ese paraíso, sólo protegida por una anaconda, hecho inverosímil que, sin embargo, no ha de extrañar al lector, pues incluso los jaguares custodian a los integrantes de esa tribu ejemplar, tan sabiamente estampada con el troquel del buen salvaje.

Ficciones colombinas

La actitud de los historietistas ante el Almirante es tan variada que, con la salvedad de unas cuantas coincidencias documentales, parecen haber construido personajes novelescos completamente diferentes. Y tienen razón al proceder así, pues la silueta tiene tantas zonas por colorear que cabe hacerlo con tonalidades dictadas por la fantasía, dando por sentado además que los datos para el rigor histórico nunca han sido imprescindibles en las viñetas, y menos en un caso tan lleno de figuraciones. Claro que todo lo dicho ha servido y sirve para politizar la figura, empezando por esa historieta de postguerra de la que venimos ofreciendo ejemplos, y de la cual proporcionamos ahora uno nuevo, tomado de la portada del semanario infantil falangista *Flechas y Pelayos*. La fecha de edición es 12 de octubre de 1941. Cubillo, un personaje simpático y bobalicón, ideado por el dibujante Avelino de Arózteguí, aparece disfrazado de conquistador, espada en mano, jugando con unos niños apaches (?). Bajo el rótulo *Fiesta de la Raza*, figura el siguiente comentario: «(...) En fiesta tan memorable como ésta del 12 de octubre en que la planta heroica y victoriosa española holló el suelo Americano, realizándose la gigantesca empresa de ofrecer a nuestro Imperio un nuevo mundo, vuestro gran amigo sueña en lo que hubiera hecho de haber sido uno de los que acompañaron a nuestro glorioso Cristóbal Colón. ¡Y ahí le tenéis, ebrio de felicidad, riéndose con los pequeños salvajes...!».

Al hilo de tan poco sutiles argumentos, de Colón puede decirse que su figura es ensalzada, como corresponde al momento político, en muy diversos títulos, entre los cuales destaca *El mar tenebroso (Historia de Colón)* (Ed. Hispano Americana, 1941), un tebeo que alimenta el recuerdo idealizado de las glorias hispanas, la exaltación de esa ficticia conciencia nacional que, hablando de cultura de masas, también glorificaron el cine de guardarropía y la reproducción indiscriminada de la pintura de historia del XIX en cromos, libros de texto, sellos, billetes y, claro está, cómics de género histórico, como éste sobre el descubridor. Esa copia de cuadros conocidos, aparte de inconfundiblemente *kitsch*, es uno de los rasgos característicos de muchas historietas que recrean el pasado ciñéndose, con los obligados matices, al fervor ideológico previsible en los años de la dictadura. El caso más sobresaliente que hemos hallado buscando en esa dirección lleva por título *Cristóbal Colón* (Ed. Bruguera, 1967) y está ilustrado por Emilio F. Baleito, un dibujante contagiado de esa pasión por la pintura de historia, según delatan las réplicas, poco disimuladas, que consignamos a continuación, citando la página donde figuran: «Cristóbal Colón en el Convento de

la Rábida», de Eduardo Cano de la Peña (p. 11); «Presentación de Colón a los Reyes de España», de Manuel Crespo (p. 31); «La rendición de Granada», de Francisco Pradilla y Ortiz (p. 51); «Primer desembarco de Colón en América», de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín (p. 103); «Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo», de José Garnelo (pp. 107 y 111) «Colón recibido por los Reyes Católicos, al regresar de su primer viaje a América», de Ricardo Balaca (p. 163); y «Muerte de Colón», de Francisco Ortego y Vereda (p. 255). Esa inquietud de Baleito le lleva incluso a reproducir un lienzo italiano, «Colón ante los doctores de Salamanca», de Niccolò Baravino (p. 43). Por lo demás, poco, muy poco hay de informativo en un guión como éste, que resulta del todo mediocre.

En líneas generales, conviene resaltarlo, el experimento biográfico se ha planteado con poca fortuna en las dos últimas décadas, al menos si nos guiamos por títulos tan olvidables como *Los Reyes Católicos y el Descubrimiento de América* (Ed. Nova, 1992), de Rogelio Pérez-Bustamante y Andrés Torre González, y *Cristóbal Colón: La ruta de las Indias por el Oeste* (Ed. Planeta Cómics, 1981), de Françoise Lambert y Guido Buzzelli. Curiosamente, las versiones chistosas son más afortunadas. En el campo del humor gráfico es la figura de un Colón muy imperfecto –alejado desde luego del *kitsch* histórico– la que vemos caricaturizada. Así, el vaivén ideológico en el tratamiento del personaje y su significación histórica queda de manifiesto en un libro de Vázquez de Sola, *1492-1992: Me cago en el Quinto Centenario* (Ed. Vanguardia Obrera, 1988), y también, aunque con menor sarcasmo, en una de las aventuras de *Martínez el facha*, aquella titulada «el 5.º Centenario», luego recopilada por su autor, Kim, en el volumen *1992: El año de las luses* (Ed. La Cúpula, 1993). Otros humoristas también se han acercado al descubrimiento. Forges lo hace en «Colón, Colón», capítulo 24 de su *Historia de Aquí* (Ed. Bruguera, 1981). Y Antonio Mingote dedica al asunto algún chiste en la *Historia de la gente* (Ed. Prensa Española, 1984). En rigor, todas estas aportaciones humorísticas no ayudan a enriquecer ese modo de mirar a Colón más que superficialmente, pues poco o nada comparten su ideología política, y la relación entre las anécdotas que escogen es casi inexistente. Habrá quien piense, entonces, que el tema colombino sólo ha sido fijado eficazmente en el cómic desde los parámetros franquistas. Y he aquí que sólo cabe responder a semejante argumentación con la cita de una obra seria, realizada con fines divulgativos, pero tan hermosa en lo estético como debidamente asesorada en su guión, excepcional por ambos resultados, así como por la rareza que supone para el tebeo español moderno acercarse al personaje con ese ánimo riguroso. Escrito y dibujado por Antonio Hernández Palacios, el cómic en

cuestión se divide en dos partes, *Una candela lejana* y *La luz y la espada* (Col. Relatos del Nuevo Mundo, 1992). Lo que, dentro de una última nota, nos interesa ahora destacar es el hecho de que, sin renunciar del todo a los estereotipos, el autor consigue inyectar en su relato ciertas dosis de reflexión sobre el choque de culturas en América. Y la reflexión, salvo excepciones, es infrecuente en un lenguaje, el del cómic, que tiende a generalizar con la misma frecuencia que los restantes medios de la industria del entretenimiento.

Bibliografía citada

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand: *Para leer al pato Donald*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

GASCA, Luis: *Los comics en España*, Barcelona, Lumen, 1969.

MATAMORO, Blas: *Saber y literatura: Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

NAVARRO, Joan: «El Capitán Trueno: Trayectoria editorial», *Kracy Comics*, n.º 3, Barcelona, diciembre de 1989, p. 20.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *Los comics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980.

— , «Grandeza y servidumbre de los cuadernos de aventuras. El cómic realista español desde 1950 hasta los últimos años 60», en AAVV, *Historia de los Comics*, Barcelona, Toutain Editor, 1982.


¡TRAED ANTORCHAS Y LÁMPARAS Y SEGUIDME!

La novela francesa contemporánea
Memorias de la narración, preguntas a la modernidad

Dominique Viart

¿Desaparición y retorno del relato?

Si la novela es un género tardío, por el contrario el relato pertenece a los fundamentos de nuestra cultura. Garante de la transmisión oral de la historia de los pueblos, está en el principio mismo de las cosmogonías, mitos, narraciones, fundaciones y, más ampliamente, en cuentos y leyendas. Es decir: el relato está hondamente ligado a la memoria; es, al tiempo, su depositario y su manifestación cultural por excelencia. La gran variedad de sus formas permaneció un tanto oculta cuando, en el siglo XIX, la novela conquistó, en los conocidos términos balzacianos, una gran parte del dominio narrativo, hasta el punto de ser considerada su forma mayor. Mantenerse en esta idea –a la cual contribuyeron con fuerza algunos novelistas teorizantes de los años sesenta, por razones de estrategia estética– sería desconocer las grandes diversificaciones del género narrativo anteriores a la novela realista y reaparecidas en la segunda mitad del Ochocientos: cuentos, novelas breves, narraciones que coexisten en Gautier, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Mérimée y otros, junto a la novela coetánea, a veces firmados por los grandes novelistas como Flaubert y Maupassant. El siglo XX confirmará tal variedad, desde las *soties* de André Gide hasta el despliegue del llamado, por Jean-Yves Tadié, relato poético.

El relato es, pues, una forma casi permanente y carece de sentido postular su desaparición en la segunda mitad del siglo XX. La primera *nueva novela* (esta denominación, como es sabido, resulta insatisfactoria porque produce la ilusión de ser un movimiento coherente y concertado, cuando fue, en realidad, una constelación muy diversa de novelistas; empleo aquí esta forma sintética, por otra parte aceptada en la historia literaria, más por comodidad que por pertinencia crítica, a pesar de su escaso rigor) fue, en principio, un arte de narrar. Más allá de sus ataques contra una forma de novela paralizada en sus rasgos balzacianos un tanto forzados por necesidades de la causa, estos novelistas se entregaron a una verdadera exploración de las posibilidades del relato, precedidos, en este campo, por Proust,

Faulkner, Joyce y algunos más. En un segundo momento, el relato, siempre conservado como tal, se reunió con el personaje, la intriga y la historia, en el almacén de las «nociones obsoletas» denunciadas por Roble-Grillet en uno de los capítulos de *Para una nueva novela*. El período que corresponde a las primeras teorizaciones de Jean Ricardou desarrolló, en efecto, el cuestionamiento del relato lineal, al cual la narración, despojada paulatinamente de sus ingredientes mayores, se había reducido.

Este período, que denominaré con gusto del «relato impedido» (Ricardou hablaba entonces de un «atasco del relato») contempló, de movida, cómo se instalaba en «el texto de la novela» un régimen de concurrencia interna contra la narración, por medio de la descripción (Robbe-Grillet, Simon), el diálogo (Pinget, Claude Mauriac), el monólogo interior (Simon, Pinget), los tropismos de la subconversación (Sarraute), las repeticiones y puestas en abismo (Ricardou y otros como él). Quedaba abierta la puerta para eso que los críticos denominaron «la nueva novela nueva» y también para las «obras textuales». Bloqueado el hilo narrativo, roto y fragmentado, impedido por todos los medios, se otorgó a las palabras todo el poder, de modo que el texto se sostenía, por paradoja, en sus juegos de diseminación, analogía, relanzamiento y ruptura. Las novedosas obras de estos autores –sean las de Butor curioso de todas las innovaciones posibles, o Claude Simon como desconstructor de sus propios textos desde *La batalla de Farsalia*, o de los libros de Jean-Claude Montel, Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers (*Paraíso*), Pierre Guyotat (*El libro*) o de otros cuya lista no cabe en estas páginas– siguen una vía experimental que excluye el relato. Entregada a todas las formas posibles de la experimentación, circunscrita por unas teorías que la aislaban definitivamente de lo real y del mundo, del sujeto con sus emociones y experiencias, empeñada en conducir una crítica sin desmayos, comprometida con la desconstrucción de las formas, la creación literaria –no toda la literatura sino, al menos, la que pretende no contentarse con la réplica y la repetición apenas matizadas de recetas antiguas y de academicismos reconocidos– hace suyos los preceptos más exigentes de las vanguardias. Y, entre ellos, el que hace tabla rasa de un pasado definitivamente superado.

Es notable constatar que si bien la práctica estrictamente narrativa se diluye y tiende a desaparecer de cierta zona literaria, por el contrario la investigación crítica se da a la tarea de poner en evidencia los recursos menos manifiestos de tal práctica. Y es así que por las mismas fechas aparecen la suma narratológica de Gérard Genette (*Figuras III*, 1972) y estudios tan importantes como el de Brémond (*Lógica del relato*, 1973), Todorov (*Poética de la prosa*, 1971), Barthes (*S/Z*, 1970), etc. Pero el relato es

considerado, siguiendo al formalismo ruso, como forma pura y combinatoria. Es un relato desvitalizado y deshistorizado el que mueve a estas reflexiones, un relato cuyo contenido diegético está completamente formalizado por la puesta en evidencia de los «sistemas actanciales y semióticos». Al desaparecer de la práctica de la escritura, el relato también se desliga de la memoria, en los estudios que se le dedican.

Este desinterés de la creación por el relato sólo duró un momento, unos veinte años. Son conocidas las discusiones suscitadas por el estructuralismo, forma tutelar del pensamiento de la época, desde el comienzo de los ochenta. Más ampliamente, el gusto por las teorías y, sobre todo, la fe en su necesidad, se disiparon al vacilar las ideologías. En efecto, se puede considerar sin mayor inconveniente que las cosas se transformaron al cambiar la década y que tocan, si no a muerto, al menos a revisión de las formas literarias experimentales. El segundo tomo de *Paraíso* de Sollers (1981) pone en evidencia que la búsqueda vanguardista patina bastante y parece estar condenada a repetir sus propias fórmulas. El juego de citas, entrecruzamientos textuales y autocomentarios de Renaud Camus, por ejemplo, linda con lo ilegible en *Églogas*. El público lector, ya muy reducido, se agota y con él los mismos creadores, que empiezan a preguntarse por el sentido de sus empresas. En una palabra, todo lo que era pura experimentación y sistema se fue disgregando en favor de una renovada atención a los particularismos, las vacilaciones, las dudas, las incertidumbres.

Dos décadas: convengamos que como «ausencia del relato» es un lapso muy breve (y, por otra parte, muy parcial) desde la perspectiva de la historia literaria. Pero tal eclipse fue fundamental por los desplazamientos que indujo. Pues el «retorno del relato» –o, más exactamente, el retorno al relato– no es un retorno al relato tal como se lo entendía antes del doble movimiento aludido. Lo que diré se refiere más a las formas del retorno que al retorno en sí mismo, sobre el cual todo el mundo parece estar de acuerdo, sea para constatarlo, condenarlo o alegrarse de él. Me interesan, sobre todo, los modos de presencia del relato en la escritura contemporánea. Se trata de revivir unas formas narrativas a partir de la memoria. El relato es una forma de la cual se obtiene un recuerdo y con él se juega para elaborar obras novedosas que no se privan del placer de narrar (memoria del relato), pues la compulsión de la memoria es la que fuerza al relato a adoptar cierta forma (relatos de la memoria) y una época que padece el «malestar de las referencias» impulsa a los escritores a buscar en los relatos recibidos un fundamento para el estado presente de nuestro saber en situación (memoria de los relatos). Estas tres perspectivas no son excluyentes sino todo lo contrario.

La cuestión del «campo literario»

Quizá no sea inútil, para entender mejor los movimientos que subyacen en el retorno del relato en estado de gracia, detenerse en lo que Pierre Bourdieu denomina «el campo literario» de los años setenta. Los espacios novelescos y narrativos, abandonados en nombre de las famosas «nociones obsoletas» y de las experimentaciones textuales, se encuentran, de hecho, cada vez más dominados por unos escritores que provienen de otros lugares. La historia, renovada ciertamente por la escuela de la revista *Annales*, vivió una nueva inflexión particular: lo que se enunciaba en cifras –condiciones económicas de la vida social y profesional, comercio de materias primas y abastos de primera necesidad, condiciones materiales y financieras a las que obedece todo poder político– tiende a adquirir la forma de un relato, forma más propicia para la reconstrucción del pasado. Así aparecen *El domingo de Bouvines* (1971) de Georges Duby y *Montaillou, aldea occitana* (1982) de Emmanuel Leroy-Ladurie. Más que considerar la vida de los poderosos de este mundo y creerlos únicos dueños de la historia, los historiadores se vuelven atentos a «la vida cotidiana» de las épocas consideradas (es, por su parte, el nombre de una colección de estudios históricos). Más aún, es la existencia de los humildes la que constituye la materia misma de la historia. Se trata de contar esta existencia. ¿Hace falta recordar la afirmación de Paul Veyne, según el cual los historiadores «han sustituido a los novelistas en la descripción de lo real»?

Otro fenómeno de esos años, fuertemente relacionado con lo anterior, da prueba de esta reorientación de los intereses culturales del período: es el éxito de los «relatos de vida», cuyo mejor ejemplo es *El caballo de orgullo* (1975) de Pierre Jakez Helias, maestro bretón. Apoyadas en cierto éxito del pensamiento ecologista, propicio a cantar las virtudes de la sencilla vida de antaño, estas obras entre literarias y antropológicas, se multiplican a lo largo de los años setenta –*Grenadou, campesino francés* (1978) de Ephraïm Grenadou y Alain Prévost, *Una sopa de hierbas silvestres* (1979) de Emilie Carles, etc., la mayor parte de ellas publicadas por el mismo editor, Plon, y en la misma colección, *Terre humaine*. Testimonian una recobrada preocupación por el tiempo pasado, en medio de la crisis económica y la duda ideológica que dominan el mundo cultural y manifiestan el fin de los años de gloriosa expansión, las tres décadas de posguerra. El avance, tan poderoso en todos los dominios (científico, tecnológico, industrial, etc.) que permitió, a la vez, la expansión de la televisión, los viajes espaciales, los ordenadores, los *baypass*, la fibra óptica, la energía nuclear, etc., impidió echar una ojeada a las civilizaciones antiguas. La nostalgia se fue apo-

derando poco a poco de aquellos que vieron desaparecer un determinado estado de la civilización y del cual fueron los últimos testigos.

Ciertamente, se trata sólo de «paraliteratura». Pero el fenómeno se deja sentir también en una literatura más exigente que, antes de la aparición de obras para el gran público como *La alameda del rey* (1981) de Françoise Chandernagor o *La cámara de las damas* (1979) de Jeanne Bourin, vio aparecer textos más «literarios» como *Opus nigrum* (1968) de Marguerite Yourcenar, *El rey de los alisos* (1970) de Michel Tournier o *La Plaza de la Estrella* (1968) de Patrick Modiano. La extensión de esos dos fenómenos –desarrollo del relato histórico cuyo ascenso y potencia fueron subrayados en un número especial de la *Nouvelle Revue Française* consagrado a la novela histórica, en 1972, y éxito de los relatos de vida– empieza a afectar también a la llamada «literatura de búsqueda». El autor de *Églogas* publica una novela titulada *Novela rey* (1983) y el de *Paraíso* ofrece *Mujeres* (1983). La primera es una parodia de la novela histórica: el joven heredero de una dinastía de la Europa central, llamado Román y coronado con tal nombre, conoce las vicisitudes históricas de comienzos de siglo. Pero el libro vale sobre todo por el título, cuyo juego de palabras (*Roman roi*: Román rey o Novela rey) señala la vuelta a lo novelesco y al relato lineal, aunque de forma irónica. Se puede leer de dos maneras, como una divertida «novela para la playa» y como relato críptico, donde aparece un bibliotecario llamado Roland Barthes que se pregunta por el tema de lo novelesco.

En cuanto al libro de Sollers, pone por delante, de manera muy poco críptica, las aventuras del autor-narrador. Haciéndolo, testimonia, a su modo, un fenómeno que afectó ampliamente al medio literario: una tentación autobiográfica creciente. Barthes abrió la vía en 1975 con *Roland Barthes por él mismo* en la conocida colección de Seuil. Algunos años más tarde, los «nuevos novelistas» y los escritores cercanos parecen tentados por este retorno del sujeto a la escena literaria. Se conocen los éxitos de librería que fueron *El amante* (1984) de Marguerite Duras e *Infancia* (1983) de Nathalie Sarraute. A tales textos conviene añadir las falsas autobiografías de Alain Robbe-Grillet, irónicamente tituladas *Novelescas*, y *La acacia* (1989) donde, más que en las obras anteriores a *Geórgicas* (1981) Claude Simon deja entrever el sector autobiográfico del cual procede la mayor parte de sus obras de ficción. Los años de publicación de esos textos serán también los años de ruptura con el más teoricista crítico de la «nueva novela»: Jean Ricardou, tras un coloquio celebrado en Nueva York en 1982. La recepción crítica, por su parte, subraya dicho fenómeno: de Ricardou comentarista de Simon se pasa a Lucien Dällenbach, autor de un libro que

hace autoridad sobre el escritor (colección *Contemporains* en Seuil)[1] y que sustituye «la aventura de una escritura» (Ricardou) por «la cuestión primordial»: la relación del sujeto con la historia[2].

Estos libros restituyen el honor del relato y el sujeto. Más precisamente: el sujeto en tanto portador de una memoria. Relato de memoria y memoria del relato parecen ser dos motivos mayores para la literatura actual. Por lo demás, la literatura se limita aquí a registrar un movimiento más amplio de la cultura occidental, que también anda en busca de memoria. Para convencerse basta constatar el éxito obtenido por el gran fresco dirigido por Pierre Nora *Lugares de memoria* o por algunas exposiciones como *Los artistas ante la historia* (Centro Pompidou) y *Los años treinta* (escultura y pintura en el Museo de Arte Moderno y arquitectura y urbanismo en el Trocadero), en París, en la temporada 1996/7. La convergencia de ambas retrospectivas y la retomada importancia de la museografía marcan el triunfo irrecusable de la memoria en materia de reflexión y elaboración artística. El movimiento viene de lejos: fue preparado, a lo largo de los años ochenta, por algunas exposiciones de la misma naturaleza, pero cuyos títulos conservaban todavía cierta oscuridad en cuanto a su intención conmemorativa: *París-Moscú*, *París-Berlín*, *Viena o el Apocalipsis alegre*, etc.

Mi propósito no es tratar de plástica, ni tampoco del vínculo entre nuestro tiempo y su pasado artístico, sino de algunos sucesos que, reseñados brevemente, resultan característicos de un movimiento que define bien la actualización cultural comprometida a comienzos de los ochenta y entre los cuales la literatura ha sido de los más evidentes. Se puede hablar también, tras la crisis del estructuralismo, de una rehistorización de nuestra cultura, cuya correspondencia teórica sería, en el dominio de la crítica literaria, las obras de Paul Bénichou y de Paul Ricoeur (en especial, de este último, los tres volúmenes de *Tiempo y relato*, 1981/5).

Perennidad de la sospecha

Se observa, entonces, un poderoso retorno del relato en el campo literario, desde hace unos quince años. Pero este retorno es sobre todo una renovación, porque no elimina las sospechas señaladas en las décadas prece-

[1] *Lucien Dällenbach, teorizador él mismo de la «puesta en abismo», en* El relato especular, *hoy se interesa por Balzac.*

[2] *Ver Jean Ricardou,* Problèmes du Nouveau Roman *(Seuil, Paris, 1967),* Le Nouveau Roman *(Seuil, Paris, 1973) y Dällenbach: «La question primordiale», pp. 63-93 de* Sur Claude Simon *(Minuit, Paris, 1987).*

dentes. Si bien la literatura actual recupera el placer de narrar y no se niega a las seducciones de la nostalgia, también tiene conciencia de provenir de una época de críticas inabarcables. Asimismo, las formas que adquiere este retorno son muy distintas, desde el placer que acepta todas las gratificaciones de la ficción hasta la parodia que cuestiona los modelos que invoca. El gesto moderno consigue así perpetuarse a veces bajo formas inesperadas, a menudo despojadas de los sustractos ideológicos o teóricos que reglaban su curso. Pero, siempre presente, aunque de modo indirecto, en los cuestionamientos actuales, sigue deteriorando cualquier confianza ingenua en la narración.

La literatura presente se acuerda del relato, rememora su herencia, la renueva o juega con ella. El relato es, entonces, una forma literaria que sirve a la escritura de hoy, un material cuyas limitaciones se alteran y cuyas constantes se perturban. Porque el relato se afirma, por otra parte, como un dato central de la escritura. Ricoeur lo ha mostrado bien: el relato está en el corazón de toda escritura de ficción como está en el principio de toda representación de sí mismo. La existencia, como la biografía, sean reales o ficticias, la historia –tanto la grande como la pequeña– se perciben de movida bajo la forma de una linealidad cronológica evenemencial. Ciertamente, este modelo está sujeto, como presupuesto, a toda suerte de rupturas, variantes, superposiciones, disoluciones o fragmentaciones. Nada impide que el relato permanezca, aunque sea por carencia, siendo la medida que puede dar cuenta de la más sabihonda desconstrucción. Esta omnipresencia latente del relato es reconocida por la literatura actual más gustosamente que por la generación anterior, hasta tal punto que la misma poesía –la de Réda, Dupin, Déguy y algunos otros– experimenta a veces una especie de tentación narrativa.

No obstante, las críticas que señalan lo forzosamente simplificador, falsificador, arbitrario, artificial, convencional y conservador del relato, no han caducado. Diría que hasta, paradójicamente, se han aguzado al perder su radicalidad teórica, porque se dirigían esencialmente al relato en sí, en tanto que el cuestionamiento actual se ocupa de lo que está por encima del relato. Detrás del relato, en efecto, despunta lo que le constituye, autoriza, suscita, solicita y permite. Desde el gusto más inmediato por la ficción, el despliegue de lo imaginario sin cortapisas, hasta el deseo de nombrarse y hallarse, son las representaciones las que dirigen el relato. Representaciones del mundo, de los seres, de sí mismo. Desde luego, estos sistemas de representación, en su momento, han vacilado. Los saberes son inciertos, la sospecha se apodera de la trama de los pensamientos, las intuiciones, la sensaciones. Nuestra época está haciendo la experiencia de una duda radi-

cal, no ya metódica como en la empresa cartesiana, sino existencial y sensible. No es sólo el discurso quien conoce esta depresión (bien analizada por Lyotard en *La condición postmoderna*) sino todos los campos de la actividad humana. En torno a nosotros, lejos de disiparse, el área de la sospecha se ha acrecentado.

Traducción: Blas Matamoro



G. Iranzo: *El cachorro*, cap. «La hija del trueno»

CALLEJERO



Antonio Hernández Palacios: *La luz y la espada*

Conversación con André Gide

Walter Benjamin

Sé que André Gide tiene una casa de campo en Cuverville y un piso en París, y habría sido inolvidable conversar con él entre sus libros, en su lugar de trabajo, donde planea y desarrolla sus grandes obras. Pero no fue así. Este incansable viajero que lleva consigo su patrimonio, *omnia sua secum porta*, me recibió en la espaciosa habitación de su hotel en la berlinesa Postdammer Platz, en la clara luz de la mañana. Es cierto que el *interview*, propio de diplomáticos, financieros y estrellas de cine, no es el género más adecuado para un escritor, que suponemos distinto de los demás mortales. Pero considerado con atención, resulta lo contrario. Preguntas y respuestas iluminan como destellos el pensamiento de Gide. Lo comparo con una fortaleza, que no puede abarcarse con un golpe de vista por sus retiradas murallas y altivos bastiones, pero cuya construcción es tan rigurosa y perfecta que se puede entender por la dialéctica de sus propósitos. Sé también que es peligroso tomar notas en la cercanía del fuerte y conviene distanciarse, dejando lápiz y papel de lado. Las siguientes palabras son auténticas y deben mucho a la suave y sutil voz que las pronunció.

No dirigí a Gide ninguna de las preguntas rutinarias de las entrevistas. Sentado en un peldaño del balcón, con la espalda apoyada en el respaldo del sillón, un *foulard* castaño al cuello y las manos abandonadas sobre la alfombra o juntas sobre las rodillas, Gide era a la vez el interrogado y el interrogador. Su mirada se dirigía a mí a través de sus nítidas gafas o escapando de ellas, cuando algún tema excitaba especialmente su interés. Es fascinante considerar su rostro, un cambiante juego de malicia y bondad, del que estaría tentado de decir que ambas comparten los mismos rasgos, como hermanas que se dividieran sus gestos. Y no cuentan entre los peores momentos aquellos en que una anécdota maliciosa los ilumina con pura alegría.

No existe hoy otro escritor europeo cuya gloria le haya llegado, finalmente, pasados los cuarenta y de manera tan inhóspita. Ninguno de los franceses de la Academia, al menos. Habría que poner a Gide junto a D'Annunzio como ejemplos opuestos de lo que es trabajar contra y a favor de la gloria. «¿Cómo se sitúa usted entre los suyos?» pregunto y entonces Gide

me cuenta que nada hizo para buscar su lugar, sino que lo encontró de golpe, un buen día. Desde entonces debe defenderlo.

Hasta 1914 estaba persuadido de que sólo sería leído después de muerto. No se trataba de la resignación, sino de la confianza en la consistencia y la fuerza de su obra. «Cuando empecé a escribir mis modelos eran Keats, Baudelaire y Rimbaud, porque yo, como ellos, sólo quería deber mi nombre a mi obra». Cuando un escritor asume esta postura no es raro que encuentre al enemigo justo, su asno de Buridán. Para Gide, fue el novelista Henri Béraud. Para él nada hay de más tonto, aburrido y corruptor que los libros de André Gide. Mucha gente se pregunta: «¿Cómo será este André Gide que el público digno no debe leer?» Años más tarde, Béraud dijo en uno de sus artículos que Gide era un desagradecido con su valedor, por lo cual recibió de aquél la mejor caja de bombones Pihan con una tarjeta que decía: *Non, non, je ne suis pas un ingrat.*

Lo que a menudo pensaban los adversarios del joven Gide es que fuera de su país era desdeñado. Nada más falso. Antes de que los fabricantes de novelas de París aceptaran sus libros, Gide fue conocido entre nosotros y gozó de la amistad de sus traductores: Rilke primero y hasta su muerte y, en la actualidad, Kassner y Blei. Con ello vamos al tema de la traducción. Gide mismo es un buen traductor, antes de Conrad y luego de Shakespeare. Conozco su magistral versión de *Antonio y Cleopatra.* Hace poco, Pitoëff, director del Teatro de Arte, le encargó que tradujera *Hamlet.* «El primer acto me costó varias semanas. Cuando estuvo listo escribí a Pitoëff y le dije que no podía más y que interrumpía el trabajo». «Pero ¿publicará usted ese acto?». «Tal vez, no lo sé. De momento está traspapelado entre mis cosas, en Cuverville o en París. Viajo demasiado y nunca tengo tiempo de poner orden»*. No sin intención el diálogo se encamina hacia Proust. Conoce el proyecto de la traducción alemana y los oscuros episodios del asunto. Su amistosa esperanza es que tenga una solución favorable. Y como sé que Gide estuvo más cerca de Proust que nadie y ese aspecto peculiar de su relación me interesa, le pregunto por ella. No hace excepción a la regla. Recuerda cómo el joven Gide se deslumbró en los salones ante la conversación de Proust. «Yo lo tenía por el peor de los esnobs, cuando frecuentábamos la alta sociedad. Creo que él tenía la misma opinión de mí. Ninguno podía sospechar la íntima amistad que nos uniría más tarde». Y cuando cierto día llegó el voluminoso original proustiano a la oficina de la *Nouvelle Revue Française*, todos se desconcertaron. Nada inclinaba a Gide a hundirse en el manuscrito. Pero cuando lo comenzó, la fascinación fue aplas-

* *La traducción fue publicada por Gallimard en 1946.*

tante. Proust es uno de los mayores constructores de caminos hacia esa final conquista del espíritu que es la psicología.

Esta palabra abre la puerta a una de las imperceptibles galerías por las que huye la mirada y corre el peligro de perderse, mientras Gide habla. La psicología como causa de la decadencia del teatro. El drama psicológico como su muerte. La psicología es el reino de los diferentes, los aislados, los desconcentrados. Por el contrario, el teatro actual es el dominio de la obviedad, la sociabilidad, la plenitud, el amor, la enemistad, la fidelidad, los celos, el coraje y el odio: el teatro es una constelación de cosas previsibles y consabidas, lo contrario de lo que es la psicología, que descubre odio en el amor y cobardía en el valor. *Le théatre c'est un terrain banal.*

Volvemos sobre Proust. Gide esboza la ya clásica descripción de la habitación del enfermo, su patrimonio sombrío, aislado de todo ruido por paredes de corcho; hasta sus postigos estaban acolchados. Recibía a contadas visitas desde su cama sin elástico, cubierto de papelillos llenos de correcciones que releía constantemente, *bien plus que Balzac*. Gide lo recuerda con suprema admiración. «No tuve contacto con su gente, hecha de mera vanidad. Creo que Proust dejó de expresar muchas cosas, dejó muchos capullos sin eclosionar. En sus últimos escritos hay una mirada irónica sobre la moral y la religión que resulta imperceptible en los primeros». Aún más: Gide considera que la ironía, incluso una velada ambigüedad del ser proustiano, es el fundamento de su técnica compositiva. «Se habla de Proust como el gran psicólogo. Por cierto que lo es. Pero cuando se considera cómo desenvuelve con arte la alteración de sus principales figuras a lo largo de sus vidas, quizá se percibe la unidad: cada personaje, hasta el ínfimo, está trabajado a partir de unos modelos. Pero el modelo no es siempre el mismo. Para Charlus, por ejemplo, al menos tuvo dos, pues el Charlus de la última época responde a un modelo muy distinto del orgulloso de la primera época». Gide habla de una sobreimpresión, de un *fondu*. Igualmente, en una película, una persona se convierte de pronto en otra.

Después de una pausa, dice Gide: «He venido por una conferencia, pero la vida berlinesa no me da tregua. Tendré que volver otra vez con mayor calma. Ahora quisiera decirle algo acerca de mi relación con la lengua alemana. Después de un largo, intenso y excluyente trabajo con el alemán –en mis años de amistad con Pierre Louys leíamos juntos el segundo *Fausto*–, abandoné las lecturas alemanas durante diez años. El inglés ocupó toda mi atención. El año pasado, en el Congo, volví a leer un libro en alemán: *Las afinidades electivas*. Me produjo una notable impresión. Tras diez años de abandono, podía leer en alemán mejor que antes. No creo que se deba al parentesco entre el inglés y el alemán. Cuando he tenido conflictos con mi

lengua materna, me he ahincado en el estudio de una extranjera. Lo importante no es lo que se aprende, sino alejarse de lo propio. Se acaba por entenderlo mejor». Gide cita una frase del viajero Bougainville: «Cuando dejamos la isla, la bautizamos Isla de la Salvación». Y comenta con una maravillosa apostilla: «Sólo nombramos algo cuando lo abandonamos».

«Si he influido algo en la generación que me sigue» continúa Gide «es en el interés de los franceses por países y lenguas extranjeros, allí donde antes había indiferencia e indolencia. Si, por ejemplo, se lee el *Voyage de Sparte* de Maurice Barrès, se advierte lo que acabo de decirle: Barrès ve a Francia en Esparta y lo que no es Francia, no lo ve, no quiere verlo». Con esto llegamos a uno de los temas favoritos de Gide: Barrès. Su crítica de *Les déracinés* de Barrès, aparecida hace treinta años, fue más que un agudo rechazo de esta epopeya telúrica. Fue la magistral lectura de un hombre saturado de nacionalismo que advierte en lo francés un campo de tensiones europeas, un lugar donde ocurre la historia europea, de las diversas familias europeas.

Acerca de *Los desarraigados*, Gide hace una broma basada en las ciencias naturales. «Barrès debió aprender mejor la botánica. El árbol crece hacia lo alto, hacia afuera, hacia la lejanía, buscando el aire libre. Es una pena que el escritor no supiera nada de esta verdad científica». Ante mí está sentado el hombre que alguna vez escribió: «Sólo quiero tener que ver con la naturaleza. Un carro de verduras contiene más verdad que el más bello período de Cicerón». El escritor insiste en este tipo de figuras. «Antes le hablé de Proust, de sus capullos sin eclosionar. Soy distinto. Quiero que todo lo que me corresponde salga a la luz y alcance una forma. Esto quizá tenga sus consecuencias. Mi obra tiene algo de un matorral en el que no ha sido fácil trazar caminos. Esto me preocupa. Sólo escribo para ser releído. Cuento con la época de mi muerte. Primero, la muerte fue la figura que impulsaba hacia la obra. Luego, esta unidad se volvió irreconocible. En ningún caso fue fácil. Sé que hay escritores que desde el principio intentan limitarse, ser estrictos. Un hombre como Jules Renard, por ejemplo, no se despliega sino que recorta sus impulsos sin volver sobre ellos. Y no es poco. ¿Conoce usted sus diarios? Un documento de los más interesantes... Pero puede llegar a ser grotesco. Mi caso es muy distinto. Recuerdo lo penoso que fue mi primer encuentro con los libros de Stendhal, cuánto de hostil había en ese mundo para mí. Luego llegué a apasionarme por todo lo que Stendhal podía enseñarme». Gide llegó a ser un gran aprendiz. Quizá, observado de cerca, se lo deba a sus influencias extranjeras y a su rechazo por todo demencial encierro. Las influencias pueden ser tempranas o tardías. Es importante, en las lecturas de lenguas extranjeras, observar la técnica del escritor. En este sentido, hay pocos autores que puedan enseñárnoslo

mejor que Gide. «Sigo las distintas direcciones que tomo desde el comienzo y me encamino hacia el espacio exterior, con la misma decisión, aunque advierta que se me oponen». Esta fundamental denegación del dorado punto medio, esta vocación por los extremos, no es otra cosa que una dialéctica, no como método de un intelecto, sino como aliento vital y pasión de este hombre. Me parece que Gide no me contradiría si le dijera que en ello reside el fundamento de tantos malentendidos y tantas enemistades. «Vale también respecto a mis libros, donde sólo yo puedo retratarme y desplegarme en tan diversas figuras que a veces merecen el comentario de que su autor es un hombre sin carácter, titubeante, indeciso».

Integrar es la pasión intelectual y productiva de Gide. Su creciente interés por la «naturaleza» –como dirección vital de la madurez en diversas proporciones– significa en él: también en sus extremos el mundo es totalidad, salud, naturaleza. Y lo que impulsaba hacia los extremos no es curiosidad ni deseo apologético sino visión dialéctica.

De este hombre se puede decir que es un «poeta de los casos excepcionales». Comenta Gide: «Desde luego, pero ¿por qué? Todos los días encontramos relaciones y caracteres que se salen del curso normal en su desnuda existencia. Un gran número de nuestras decisiones, cotidianas o extraordinarias, exceden a nuestras costumbres morales. Por ello es necesario tenerlas en cuenta, sin cobardía y sin cinismo». Cuando Gide se ocupó de estos temas en novelas como *Les faux monnayeurs* o en textos autobiográficos como *Si le grain ne meurt* o en distintos ensayos, sus enemigos sólo vieron en ellos un gesto de cinismo que reconciliaba a los esnobs y los filisteos. Lo que les molesta no es la inmoralidad sino la dignidad. Pero Gide no hace gala en su conversación de la malicia y la soberana ironía que exhibe en *Prométhée mal enchainé, Nourritures terrestres* o *Les caves du Vatican* y que le procuró tantas rupturas. Es, como ha dicho Willy Haas hace poco, la última consecuencia de Pascal. En la línea de los moralistas franceses, la que se prolonga con la Bruyère, la Rochefoucauld, Vauvenargues, aunque nadie resulte tan influyente como Pascal. Un hombre que en el siglo XVII no podría ser definido con la terminología clínica de hoy: un caso particular, un enfermo. Justamente por ello, tanto Pascal como Gide figuran entre los grandes educadores de Francia. Para el alemán independiente, excéntrico, diferente, será siempre el modelo y la figura magistral, el que le provee de una conformación y una teoría, como hoy Hofmannsthal y Borchardt intentan hacerlo. Los franceses, un pueblo rico en diversos caracteres, fuertes en sus virtudes nacionales y literarias, precario en cuanto sociedad estandardizada, ofrecen un gran caso de excepción, de lucidez moral, de alta instancia educativa, que es André Gide. Ese

rostro, en el cual el gran escritor más se oculta que se traiciona, vuelve su frente amenazante y maciza, indominable, contra la indiferencia moral y la frivolidad.

Aparecido en Die literarische Welt, *n.º 7, año 1928.*
Traducción: Blas Matamoro.



G. Iranzo: *El cachorro*, cap. «La hija del trueno»

Actualidad de Bertolt Brecht

Santiago Trancón

Es este un año pródigo en centenarios: Lorca, Hemingway, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, la Generación del 98... También de Bertolt Brecht. Aunque Lorca haya acaparado justificadamente la atención, en nuestro país la figura de Brecht no ha pasado inadvertida, como tampoco ha ocurrido en los teatros más importantes del mundo. Varios montajes de sus obras han vuelto a nuestros escenarios, lo que nos obliga a preguntarnos por la actualidad de Bertolt Brecht, la vigencia de sus textos y teorías, el valor de sus aportaciones a la renovación de la escena del siglo XX.

Caído el muro de Berlín y desaparecidas todas las utopías soviéticas, volver a Brecht –o simplemente recordarlo–, puede parecer a algunos extemporáneo y fuera de lugar. Nada más fácil, en efecto, que reprochar hoy a Brecht su militancia comunista, entresacar algunas afirmaciones de sus textos o desempolvar su connivencia con el estalinismo, para arrojar sobre su vida una espesa sombra de descrédito y la consiguiente desvaloración de su obra y sus ideas. Más piadosos o indulgentes, disculparán otros estos excesos, fruto de las circunstancias, y defenderán el interés de sus teorías estéticas o la importancia de sus hallazgos escénicos y dramáticos, al margen de su ideología y de su compromiso político.

Lo más difícil –y lo más justo– es enfrentarnos a Brecht con una actitud abierta y crítica, antidogmática y respetuosa, aceptando todas sus contradicciones y analizando con rigor sus ideas y aportaciones artísticas; valorar *globalmente* su obra sin descontextualizarla, teniendo en cuenta su evolución y las condiciones en que vivió, actuó y reflexionó sobre el teatro y la vida, la historia y el mundo en que le tocó vivir. Lejos de cualquier simplificación, la obra de Brecht, vista en su conjunto, es de una riqueza inagotable (sus textos ocupan ya más de 30 volúmenes en alemán) y es probablemente la figura más destacada del teatro occidental del siglo XX, especialmente por la enorme influencia que ha ejercido en todo el mundo sobre actores, directores, escenógrafos, grupos independientes, compañías y teatros públicos. Gran parte del mejor teatro de nuestra época se ha realizado a la sombra de Brecht. Bastará recordar nombres como Jean Vilar, Planchon, Strehler, Beno Benson o Heiner Müller, entre otros muchos, para

confirmarlo. Hasta Bob Wilson, a primera vista muy alejado de Brecht, ha estrenado en el Berliner Ensemble *La travesía del océano.*

En nuestro país, si bien han sido pocos hasta ahora los espectáculos que este otro centenario ha suscitado, cuatro montajes merecen especial atención, tanto por su interés estético y dramático como por la respuesta del público que, en contra de lo que pudiera suponerse, ha acudido masivamente a las salas donde Brecht se ha representado.

Madre Caballo es un texto de Antonio Onetti que «reescribe» *Madre Coraje* de Brecht situando la historia en el contexto actual de la droga y la marginación, con todas sus implicaciones sociales y políticas. El montaje, bajo la dirección de Emilio Hernández, ha sido producido por el Centro Andaluz de Teatro y se presentó con gran éxito en el Festival Iberoamericano de Cádiz. Luego ha recorrido toda Andalucía y España, pasando por la Sala Olimpia de Madrid. Este espectáculo, como dice su director, «llega de manera directa y contundente al público». Estética e ideológicamente es un buen ejemplo de teatro brechtiano y ha sabido incorporar eficazmente el flamenco en su propuesta escénica.

Brecht cumple cien años es un excelente trabajo sobre poemas, canciones y textos de Brecht que se ha presentado en el Teatro de La Abadía de Madrid. La buena dirección y selección de textos de Ernesto Caballero, ha logrado dar coherencia y unidad dramática al espectáculo, con una perfecta asimilación de gran variedad de técnicas brechtianas.

El Señor Puntila y su criado Matti también se ha presentado en La Abadía como homenaje a Brecht en el centenario de su nacimiento. Este montaje es sin duda uno de los mejores que sobre el dramaturgo alemán se han podido ver nunca en nuestro país.

Puntila fue escrita hace 58 años. Se han producido en la sociedad desde entonces cambios profundos, políticos, sociales, culturales... El capitalismo, creativo y voraz, se ha afianzado en todo el mundo. La globalización del planeta avanza en la medida en que la mejora de las condiciones de vida de las clases medias de los países avanzados se extiende por el resto de países, haciendo realidad el sueño de una gran clase media mundial. Pero ¿se ha operado algún cambio significativo en las relaciones humanas y en la estructura productiva? ¿No siguen manteniéndose, bajo infinitas formas, las relaciones amo-criado que este *Puntila* pone de manifiesto? No hablamos ya de esas excrecencias que el propio sistema va generando a su alrededor (léase grandes masas en países pobres, «pequeñas» masas en los países desarrollados –en nuestro país, ocho millones de pobres, según Cáritas–), sino de las leyes que rigen su dinámica interna, en la que unos deben aprovecharse de otros para que la maquinaria funcione al ritmo ade-

cuado, leyes que consideramos «naturales», inamovibles, y sobre las cuales ya ni siquiera parece posible una mínima reflexión teórica. Brecht no quiere dar por sentado este estado de cosas, sino desvelar alguna de sus contradicciones y puntos débiles. Y lo hace de forma dialéctica (vieja palabra todavía insustituible). Puntila es un amo bifronte, esquizofrénico, que nunca revela mejor su condición de explotador que cuando se muestra bondadoso y comprensivo. No es siempre lobo. Debe despertar cierta simpatía. La lección es clara: su conducta no depende de su buena o mala voluntad, sino de su posición de poder y dominio; sus raptos de generosidad no deben engañar a nadie.

Lo importante, para el objeto de este artículo, no es que Brecht lleve al teatro estos temas, sino cómo lo hace, con qué técnica y estética, y, sobre todo, el comprobar que este teatro sigue interesando al público de hoy, como se ha visto en La Abadía. La magistral interpretación de José Luis Gómez, encarnando al señor Puntila, ha contribuido a este éxito, sin duda, mostrándonos que con Brecht se puede seguir haciendo un gran teatro. Un teatro que no precisa de la identificación hipnótica para gustar o divertir, sino que puede basarse en el distanciamiento y el sentido crítico (uso la palabra «distanciamiento» como traducción de *Verfremdungseffeck*, por ser la más extendida y aceptada, aunque también podría traducirse por «extrañamiento» o «alejamiento»).

Por último, hemos visto en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) el espectáculo *Las cenizas del último muro de Brecht*, que se presentará en el próximo Festival de Otoño de Madrid. El montaje hace un recorrido por los momentos dramáticos más destacados de las obras de Brecht, logrando un ritmo ágil y una perfecta encadenación de las secuencias. El responsable de este trabajo dramatúrgico es Miguel Medina y el de la dirección, Antonio Malonda. Cualquier idea de sequedad, frialdad, panfletismo o sermoneo, con la que a veces se ha identificado al teatro brechtiano, se demuestra con este espectáculo que carece del mínimo fundamento, tal y como ya el propio Brecht demostró a través de todos sus montajes.

Llegados a este punto, podemos retomar ya la pregunta inicial, para responder que, al margen de cualquier especulación abstracta, estos cuatro trabajos ponen de manifiesto el interés actual que Brecht puede todavía suscitar. Más aún, partiendo de estas prácticas, parece pertinente que nos preguntemos también ahora por el Brecht teórico, su virtud y virtualidad, sus méritos y potencialidades creativas. Para ello, hemos de empezar analizando su propia concepción de teatro, de la que se suele olvidar una pre-

misa básica: la necesidad del humor y la parodia del propio teatro. «Todos los sábados se harán parodias en el teatro»[1], dijo una vez pensando en un teatro ideal. Se debían parodiar todas las obras serias, incluidas las tragedias griegas o sus propias obras. Nada de sacralizar, por tanto, la escena, la labor teatral, su posible función social o revolucionaria. «Desde tiempos inmemoriales la misión del teatro –como la de todas las artes– ha consistido en divertir a los hombres». «El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura; pero es indispensable y suficiente». «El teatro debe tener la libertad de seguir siendo algo superfluo». «No hay cosa que necesite menos justificación que los placeres». «Cuando se exige más del teatro o cuando se le atribuye un papel más trascendente sólo se están rebajando sus verdaderos fines».

La posición de Brecht, como se ve, no deja lugar a dudas. Malinterpretando el concepto de *distanciamiento* han reducido algunos el teatro épico a un teatro de tesis (como si de lo que se tratara fuera de sustituir un monologuismo por otro), necesariamente aburrido. Brecht buscaba, sin embargo, todo lo contrario: vivificar el teatro, recuperar los placeres de la escena, ahogada entonces entre las cuatro paredes del realismo burgués y la identificación psicologista.

Distanciar, alejar o extrañar es mostrar los hechos y los personajes de manera que resulten insólitos, que pierdan su cotidianidad y vuelvan a ser «reales» sobre la escena y así, al provocar la sorpresa, obliguen al espectador a buscar explicaciones, a enfrentarse a posibles cambios, a darse cuenta de que las cosas no son ni tienen que ser como se ha acostumbrado a suponer. Provocar una ruptura en el orden de las apariencias, el orden de lo establecido. Al final de *La excepción y la regla* nos dice:

> Bajo lo familiar, descubrid lo insólito,
> bajo lo cotidiano, desvelad lo inexplicable.
> Que cualquier cosa llamada habitual pueda inquietaros.
> En la regla descubrid el abuso
> y en donde sea que se muestre el abuso,
> encontrad el remedio.

«No basta observar la realidad y reflejarla. Se tiene que decir algo sobre su naturaleza modificable. No existe nada que no esté en vías de transformarse, que no esté en desacuerdo consigo mismo, principio que vale tam-

[1] Todas las citas están sacadas de *Escritos sobre teatro*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1970-73.

bién para los hombres, sus sentimientos, sus opiniones y su comportamiento». Tomar conciencia de la realidad es tomar conciencia de su posible transformación, individual y social.

El dramaturgo mantuvo una interesante controversia con Georg Lukács de 1936 a 1938. Para Brecht había que limpiar la noción de «realismo» antes de usarla. Era absurdo fijar la realidad como algo acabado, estable, como si se tratara de una sustancia eterna. La forma de conocer y percibir la realidad también cambiaba con la historia. Su concepto de realidad era histórico. El realismo burgués en el arte concibe la realidad a su imagen y semejanza, forzando la coherencia entre su visión de la realidad y la realidad misma; pero la realidad está sometida a un proceso dialéctico constante. Nuestra visión de la realidad, además, viene condicionada por la ideología. «Realista» es el teatro que «desvela la causalidad compleja de las relaciones sociales; que denuncia las ideas dominantes como ideas de la clase dominante». Y «que es concreto a la vez que facilita el trabajo de abstracción». Hay una diferencia radical entre las palabras y las cosas, entre el objeto y la imagen que lo fija, y sobre esa fisura debe trabajar el teatro que actúa, no directamente sobre la realidad, sino sobre las representaciones codificadas de la realidad.

Si *placer* y *distanciamiento* son dos conceptos clave del pensamiento teatral brechtiano, los de *sujeto* e *historia* son su complemento. Brecht pone en cuestión la concepción burguesa del «yo» («El yo inmutable es un mito. El hombre es un átomo en continua descomposición y reconstrucción»). En su teatro nos presenta con frecuencia personajes escindidos, contradictorios, para que veamos que la conducta humana depende tanto de las condiciones materiales como de su ideología, y que estas condiciones y esta ideología pueden cambiar. Puntila es tierno y generoso cuando está borracho, e implacable y cruel cuando está sobrio. La facilidad con que pasa de un estado a otro nos muestra la posibilidad del cambio y cómo la determinación del orden social y la posición de clase, acaban venciendo. Su criado, sometido a los vaivenes de su amo, va comprendiendo que la realidad de la lucha de clases e intereses es lo más importante.

El hombre no tiene una verdad inmanente, una estructura estable. Está sometido a rupturas constantes, especialmente a través de su contacto con los otros. Esto obliga al espectador –como dice al final de *Arturo Ui*– «a ver en lugar de mirar tontamente». Por eso el personaje puede, no tanto ser representado o encarnado, sino presentado, mostrado o, incluso, narrado, ya que no es necesario que el actor se pierda en una búsqueda de verosimilitud psicológica o de verdad «interior», porque, en rigor, el personaje no

la tiene. No hay arrebato, no hay alienación, lo que no significa en absoluto que la interpretación deba ser fría, sino todo lo contrario; libre de cualquier sometimiento psicologista, puede expandirse a través del juego, la fantasía, el humor, hasta lograr el primer objetivo del teatro: el de divertir y causar placer al público.

Brecht quiere introducir la racionalidad de la ciencia moderna en el teatro, lo mismo que en la sociedad y las relaciones sociales. Quiere desvelar, por ejemplo, la tendencia a exagerar el valor causal de los rasgos del actor en la conducta y la propensión a identificarnos con él a través de las emociones. «Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta. En lugar de estar despierto, camina en sueños. En lugar de hacer algo, permite que hagan algo con él». No otra cosa es lo que Brecht veía a su alrededor: «El fascismo, con su énfasis grotesco sobre lo emocional (...) me indujo a mí a enfatizar lo racional». Pero esto no significa alejar la emoción del teatro, sino, en realidad, liberar a la emoción de su supeditación a la identificación psicológica. Brecht busca otras emociones, las que son fruto del extrañamiento y la sorpresa. «El rechazo de la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo». «En el arte no puede haber nada frío ni mecánico».

Pero nada de lo que dijo Brecht puede entenderse fuera de su contexto histórico. Ni el arte ni el teatro escapan a la historia. Brecht, que vivió una época turbulenta y difícil, lo sabe muy bien. «De estas ciudades quedará lo que las atraviesa: ¡El viento!», nos dice en «El pobre Bertolt Brecht». Y en sus *Escritos sobre teatro*: «En arte los valores eternos no existen. Así como ninguna época creadora es eterna, tampoco el drama, nacido de una época cultural determinada, tiene valores eternos».

No intentemos, por tanto, sacralizar ni sacar de la historia a Brecht y a su teatro. Seamos más brechtianos y aceptemos que, hoy por hoy, ni los temas que plantea ni la forma estética que sintetizó y formuló han dejado de interesarnos y que sospechamos que, al menos por un largo tiempo, seguirá siendo fuente de estímulo y productividad creativa.

Recordemos, para acabar, un fragmento del poema que Brecht tituló precisamente «A los que vendrán después de nosotros». (Hablar del Brecht poeta, y de su enorme influencia en la modernización de la literatura y la lengua alemana, exigiría otro artículo).

¡Qué tiempos son estos en los que
hablar de árboles es casi un crimen,
pues supone callar tantas perversidades!

En los libros antiguos se explica lo que es la sabiduría:
mantenerse apartado de las riñas del mundo
y sin temor pasar nuestro breve tiempo en la tierra.
Hacer tu camino sin violencia,
devolver bien por mal,
no satisfacer los deseos, sino olvidarlos,
también se considera de sabio.
Todo esto me es imposible:
¡verdaderamente, vivo en una época sombría!

Vosotros, que os salvaréis de este mar
en que nosotros hemos naufragado,
pensad
cuando habléis de nuestras debilidades
en los trágicos tiempos
que nos ha tocado vivir[2].

Trágicos tiempos que no le impidieron amar la vida y tratar de vivirla apasionadamente. Como dijo en el *Devocionario doméstico* (1927):

¡No os dejéis embaucar!
La vida es muy poca cosa,
¡bebedla a grandes tragos!
No habréis recibido vuestra recompensa
cuando tengáis que dejarla[2].

[2] Citado en *Una lectura de Brecht*, Bernard Dort, Seix Barral, Barcelona, 1973.



Emilio Freixas: «*Capitán Acero en México*»

George Gershwin o la necesidad de estilo

Enrique Martínez Miura

Gershwin hubiera cumplido cien años de haber vivido todavía en 1998. Su corta existencia, sin embargo, le impidió desarrollar una carrera en plenitud, por lo que su legado indiscutido se reduce a no más de media docena de piezas.

El lenguaje de Gershwin ha sido tildado de vulgar o de mero epígono del tardorromanticismo europeo, al que habría añadido una notas de color local. Empero, el autor de *Porgy and Bess* tuvo muchos rasgos individuales y uno de ellos fue su facilidad para pasar de una obra a la siguiente del dominio popular al culto. No hizo verdadero jazz, aunque sus temas se convirtieran luego en patrones para los artistas de esta variedad de música, pero de lo que ahora cabe poca duda es de que sí efectuó una aportación a la modernidad, sobre todo en su magistral ópera *Porgy and Bess*.

Es un tópico definirlo como un compositor instintivo, que empezó como pianista de ensayos en las comedias de Broadway, si bien desde el éxito fulminante de la *Rhapsody* procuró mejorar su formación técnica, pero lo fuese o no se sirvió de polirritmos, marcos tonales ambiguos y cambios métricos, todo ello con un pragmatismo evidente: la creación de efectos artísticos concretos.

Gershwin se dio a conocer como compositor de canciones, sobre todo en el ámbito de las comedias musicales, y de hecho llegó a ser en este terreno uno de los autores estadounidenses más extraordinarios de los años veinte. Deben mencionarse también Kern, Berlin y Rodgers en el empeño de crear una simbiosis entre un refinamiento culto y la capacidad de convocatoria característica de la música popular. Por su parte, Gershwin admiraba incondicionalmente las canciones de Irving Berlin, al que tenía como el «Schubert del siglo XX», sin dejar de sentirse igualmente atraído por las de Jerome Kern. La crítica academicista fue incapaz de reconocer la originalidad de la contribución de Gershwin al mundo de la canción. No adelantó una tarea innovadora, sino un empeño por culminar en su máxima expresión un código preexistente: bajo lo que podemos denominar la capa de convencionalismos propios de la música comercial, se distingue un preciso tratamiento armónico, que por colorido e impulso motor es lo que otorga vali-

dez al material melódico. Pero es que dentro de esa llamada «música comercial» descubrió el compositor recovecos, sombras y profundidades antes inexplorados y, en consecuencia, perfectamente exportables al reino culto. Por cierto que la técnica compositiva aplicada a las canciones nada tenía de ortodoxa, como prueba que muchas de ellas tardaran en ser aceptadas por el público. Además, Gershwin siempre las mantenía en su taller, revisándolas y puliéndolas hasta que lo fijado sobre el papel contuviese su pensamiento de la mejor manera posible. Un hito se produjo cuando su canción *Swanee* fue interpolada por el cantante Al Jolson en el espectáculo *Sinbad*, en 1919. Al hacer Jolson una grabación de *Swanee*, se vendió por miles de copias; fue el primer gran éxito de Gershwin. Hacia 1923, sus canciones comenzaron a programarse en conciertos «serios» y los profesionales más despiertos pudieron percatarse de su riqueza, del seductor tratamiento de la parte del piano o de los ritmos cruzados.

Si la crítica europea tiende a menospreciar las comedias musicales hechas en colaboración con su hermano Ira [Israel], obras como *Lady, Be Good* (1924), *Oh, Kay!* (1926) y *Funny Face* (1927) son tenidas por los estudiosos norteamericanos como algunas de las más divertidas en su especialidad de los años veinte. No hay que olvidar que a este típico género de Broadway perteneció la primera partitura completa ultimada por Gershwin, *La Lucille* (1919). Siguió luego una carrera meteórica que fue refinando la escritura de las canciones, con logros como *Fasciniting Rhythm*, llena de cambios de metro, y *O, lady, be good!* de la comedia homónima protagonizada por Fred Astaire, que harían de ellas los modelos de la canción norteamericana del momento. La comedia *Of Thee I sing* (1931) es un caso aparte y en gran medida sirvió de trampolín hacia proyectos más ambiciosos. Consiste en una sátira política, donde argumento, diálogos y música se encontraban cuidados al detalle, hasta el punto de que la obra recibió el Premio Pulitzer –el primer musical en lograrlo– de ese año en el apartado de drama.

Consideraba Gershwin al jazz como música folclórica norteamericana, de tal modo, a su juicio, que podía constituirse en la base de una música sinfónica u operística seria y perdurable. En este sentido, es factible referirse a una forma de nacionalismo, siempre y cuando lo adaptemos a las peculiaridades del joven país americano.

Con estas ideas compuso una pequeña colección de piezas instrumentales. La primera de ellas, ciertamente significativa, nació de un cúmulo de contradicciones y de un proyecto descaradamente comercial. A pesar de todo, se trata de una obra maestra cómodamente instalada en el repertorio de las orquestas americanas y europeas. La concepción del encargo se le

ocurrió a Paul Whiteman, quien quiso ofrecer un concierto de «nueva música» un tanto *sui generis*, donde se potenciase el «jazz sinfónico», sin duda una contradicción en los términos. Del concierto, titulado «Un experimento de música moderna» (Aeolian Hall de Nueva York, 12 de febrero de 1924), sólo la obra de Gershwin ha resistido el paso del tiempo. El músico respondió a la demanda de un poema de jazz con una invención caudalosa –un mes antes del estreno no existía una sola nota de la obra–, primer eslabón de su cadena de sonoridades como espejo del mundo moderno, que, según el anecdotario del compositor, se le vino a la cabeza durante un viaje en tren. La *Rhapsody in Blue* es probablemente una composición en la que sus contrastes continuos, tanto de *tempo* como de carácter, se imponen a costa de una organicidad endeble, pero que refleja con elocuencia la imagen caleidoscópica de Norteamérica perseguida por Gershwin. Puede que el marco de esta música derivase de la herencia del romanticismo y postromanticismo europeos –Chopin, Liszt, Chaikovski–, pero el contenido, sin ser en absoluto jazz en sentido estricto, inauguraba una sonoridad totalmente nueva y por completo estadounidense. La versión final necesitó la orquestación de Ferde Grofé, dada la inexperencia del autor en estas materias.

La composición de la *Rapsodia* reveló a su creador muchas de las deficiencias que padecía en el manejo de la técnica clásica, que se decidió a conocer a fondo. En muchos sentidos, el *Concierto para piano en fa mayor* (1925) supuso un avance notable, en especial por lo que concierne al problema del dominio de la técnica compositiva. Surgido como un encargo de Walter Damrosch y la Sociedad Sinfónica de Nueva York, representó para el compositor la necesidad de enfrentarse a la escritura de una página sinfónica a gran escala. Su naturaleza de pianista se impuso desde un primer momento, pues el contrato recogía una cláusula estipulando siete apariciones –Nueva York, Filadelfia, Washington y Baltimore– del propio Gershwin como solista de la obra en el transcurso de la gira del estreno. Las dificultades inherentes a la orquestación encontraron a un músico más maduro, que optó realizar por sí mismo esta tarea, pero, reconociendo las limitaciones que aún sufría, tomó lecciones en la materia de Rubi Goldmark, maestro de Aaron Copland. Desde luego, formalmente el *Concierto* es una partitura que sigue las convenciones tardorrománticas en el género; sin embargo, el lenguaje es original por su incorporación de muchas pinceladas de la música popular norteamericana. Estos elementos se incrustan en un plano estético que historiadores y críticos han calibrado como superior al de la *Rapsodia*. No hay ahora un modelado pseudojazzístico del material temático, pero toda la obra respira una

atmósfera que parece impregnada en el *blues*, que de hecho cristaliza en uno verdadero en el tema que toca la trompeta con sordina en el tiempo central (adagio).

Nacido de un encargo de la misma sociedad que promocionara el *Concierto*, el poema sinfónico *Un americano en París*, estrenado el 13 de diciembre de 1928, es tal vez la obra de un valor más cuestionado incluso por los partidarios incondicionales de Gershwin, caso de Leonard Bernstein, para el que sólo presenta buenas intenciones. Con todo, no puede desestimarse la manera en que el compositor recogió la agitación y velocidad de una urbe moderna y aunque no faltan proponentes que defiendan que se ignore por completo el guión descriptivo, es evidente que existe un tema de «paseo del turista» –tal vez una broma dirigida a *Cuadros de una exposición* de Musorgski– y una serie de escenas, donde se oyen motivos procedentes del *music hall*, el *charleston* o el *blues*. La orquestación, con nutrida presencia de instrumentos de percusión, es imaginativa y original, demandándose aun cuatro bocinas de taxi.

La *Segunda Rapsodia* hace una obvia referencia a la *Rhapsody in Blue* y en muchos aspectos hay un equilibrio más medido entre espontaneidad y técnica. El título «Rapsodia para orquesta y piano» es una clara señal de la dimensión sinfónica de la página, estrenada por la Sinfónica de Boston, dirigida por Serge Kusevitzki y el autor al teclado, el 29 de enero de 1932. Reutilizó Gershwin parte de su partitura cinematográfica para el film *Delicious* (1931) en esta *Rapsodia* de fuerte contenido rítmico y percusivo.

La *Obertura cubana* es una piececita orquestal carente de toda pretensión «artística»; muestra simplemente la fascinación de Gershwin por los ritmos de danza y los instrumentos de percusión que conoció en la isla caribeña durante unas vacaciones. Esa sensación de exotismo un poco ingenuo es lo que permanece de esta página, cuyo título primero era *Rumba*, tal como se estrenó en un concierto íntegramente dedicado al autor, celebrado en Nueva York, en agosto de 1932, bajo la dirección de Albert Coates, pero luego pasó a denominarse como hoy la conocemos.

Las *Variaciones «I got Rhythm»*, para piano y orquesta, escritas en diciembre de 1933, quedaron como la última incursión del compositor en el campo sinfónico. Demuestran los horizontes abiertos por los estudios de 1932 con Joseph Schillinger. El brillante tratamiento del teclado es abiertamente lisztiano –aunque también puede darnos una pálida imagen de Gershwin como improvisador extraordinario–, pero el tema, procedente de la comedia *Girl Crazy* (1930), y el despliegue de las variaciones proyectan la idea de la dignificación de unos materiales en principio sujetos al interdicto de la trivialidad.

Parece casi seguro que Gershwin escribió hasta seis preludios para piano, el instrumento del que era un consumado ejecutante y sobre el que experimentaba sus esbozos, pero sólo tres han sido editados. Sin muchas ambiciones artísticas, son piezas de innegable encanto –pese a la crítica de falta de lógica [Davis]–, pero no puede ocultarse un valor testimonial al hecho de que Arnold Schoenberg se embarcase en la orquestación de uno de ellos.

En el *Song-Book* (1932) figuran dieciocho piezas para piano, a partir de temas de canciones propias, acaso obra de un arreglista editorial y con una finalidad comercial. Armonía y ritmo son más bien elementales.

Una breve experiencia cinematográfica hollywoodense, *Shall We Dance*, *A Damsel in Distress* (1937), le llevó a nuevos proyectos, como el ballet a gran escala para *The Goldwyn Follies*, que ya no pudo realizar.

Hay coincidencia general en que *Porgy and Bess* es la obra maestra de Gershwin; cuenta con el antecedente de *Blue Monday* (1922), ópera en un acto de tema sombrío ciertamente no lograda, pero que cimenta algunas consecuciones para el futuro. Esta obra, que fue un fracaso y sólo se representó una vez –luego se recuperó con el título de *135th Street*–, supone el trabajo más ambicioso hasta ese momento, pero estructuralmente es muy débil, apenas unas canciones de orden popular engarzadas con recitativos cuasi jazzísticos. Evidencia también las carencias de Gershwin, al precisar la orquestación de Will Vodery.

En 1929, el compositor se interesó por adaptar la obra teatral de Ansky [Solomon Rappaport] *El dybbuk*, muy popular entonces, estrenada en Varsovia en 1920. El tema, de ambientación judía, con apariciones de espíritus y personas poseídas, propone en realidad asuntos más generales de orden teológico y existencial, inquiriendo acerca del lugar del hombre en el universo. No obstante, los derechos se le habían otorgado a Ludovico Rocca, quien estrenaría su *Il Divuc* en La Scala de Milán el 24 de marzo de 1934. No es difícil coincidir con Ewen en la opinión de que este tema parece muy alejado de la poética de Gershwin. En la obra de DuBose Heyward, que había leído hacia 1926, sí que encontró un asunto capaz de canalizar un estilo propio. Gershwin llevaba tiempo interesado en la composición de una auténtica ópera «americana», en la que además demostrase el nuevo dominio orquestal alcanzado. Las posibilidades musicales y dramáticas del asunto de la novela de Heyward en las que ya pensaba se incrementaron al contacto con una de las obras maestras de la escena del siglo XX, *Wozzeck* de Alban Berg, a una de cuyas funciones con dirección de Stokowski pudo asistir Gershwin en Filadelfia. El acuerdo con Heyward para la adaptación de su obra data de marzo de 1932: siguieron luego unos veinte meses de intenso trabajo, parte de este tiempo recogiendo materiales de campo en

Carolina del Sur. Es interesante recordar que la partitura de cabecera de toda esta etapa fue la de *Los maestros cantores de Nuremberg*, ópera wagneriana que le sirviera de guía donde encontrar soluciones vocales y corales. Desde luego, de este estudio no hay en *Porgy and Bess* el más mínimo indicio de una influencia precisa. Ya desde el estreno (Colonial Theatre de Boston, 30 de septiembre de 1935; Albin Theatre de Nueva York, 10 de octubre de 1935) la mayor parte de la crítica se enfangó en la solución de un problema inexistente, o por lo menos absurdo, el meramente taxonómico del género al que pertenecía la novedosa propuesta, ¿una comedia musical de altura o una ópera de bajo nivel? Todavía recientemente [H. Wiley Hitchcock] no ha faltado quien considerase la ópera como inferior a las comedias musicales más logradas de su autor. Semejante postura ya no parece defendible, sobre todo por su reduccionismo del valor de la obra al de las canciones *Summertime*, *I Got Plenty o' Nuttin'* o *It Ain't Necessarily So*, por supuesto que magníficas, vistos sus ritmos atractivos, originalidad formal y riqueza armónica, sino por la unidad superior dramático-musical de nuevo cuño que se ignora y a la que Gershwin accedió. Pero para conocer la verdadera partitura hubo de esperarse más de cuarenta años (al montaje de la Houston Grand Opera, 1976, instante del comienzo de la implantación en el repertorio internacional), porque hasta entonces la creación original había sufrido todo tipo de mutilaciones (a veces, inclementes, como con ocasión del estreno neoyorkino) y arreglos. Sólo retornando a lo compuesto por Gershwin puede apreciarse en justicia este drama, que su autor llamaba una «folk-opera». La música está tomada de un acervo formado por los cantos espirituales, el *blues* y el jazz, pero no hay copia, sino auténtica creación que hace de *Porgy and Bess* una obra maestra inigualada en su género. Una manera de aproximarse, comprender y recrear una comunidad, con un tratamiento coral especialmente fascinante –y donde los personajes blancos están desprovistos de la música–, para plasmar a ese grupo humano, incluso cuando parte de la crítica afroamericana dude de la «autenticidad» de la negritud expresada en la ópera.

Conocemos algunos de los proyectos que fueron truncados por la temprana muerte de un creador que confesaba a sus amigos tener la cabeza rebosante de ideas. Uno de estos, el *Nocturno para Lily Pons*, para piano y orquesta, pudo ser sacado de las sombras, puesto por escrito por Michael Tilson Thomas a partir de los bosquejos de Gershwin; fue estrenado en Chicago, con dirección del autor efectivo el 17 de noviembre de 1983. Desafortunadamente, nada nos queda de las meras ideas de un concierto para violín o un cuarteto de cuerda. Dentro de este género había compuesto un trabajo de juventud, *Lullaby* [canción de cuna] (1919), que fuera su

primera obra en la tradición del estilo clásico europeo, mas no pasa de ser un ejercicio para su profesor Kilenyi. La piececita no fue estrenada, por el Cuarteto Juilliard, hasta el 19 de diciembre de 1967.

Bibliografía

Ronald L. Davis, *A History of Music in American Life. Vol. III.- The Modern Era, 1920-Present*. Malabar, Florida, 1981.

David Ewen, *George Gershwin. His journey to Greatness*. Nueva York, 1970. [Hay edición castellana, *George Gershwin. Un viaje a lo sublime*. Traducción de Jaime Collier, Madrid, 1988].

— *Great Men of American Popular Song*. Nueva Jersey, 1972.

André Gauthier, *Gershwin*. Traducción de Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid, 1977.

Hugh Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*. New Jersey, 1974.

Discografía

Un Americano en París. Rhapsody in blue. Filarmónica de Nueva York. Director y pianista: Leonard Bernstein. Sony MK 42611.

Concierto para piano y orquesta en fa mayor. Peter Donohoe, piano. Orquesta Ciudad de Birmingham. Director: Simon Rattle. EMI CDM 64305.

Obertura cubana. Lullaby (arreglo orquestal). Orquesta de Cleveland. Director: Riccardo Chailly. London 417 326-2.

Preludios. Cancionero. François-Joël Thiollier, piano. Thésis THC 82001.

Variaciones «I Got Rhythm». Howard Shelley, piano. Filarmónica de la BBC. Director: Yan-Pascal Tortelier. Chandos CHAN 9325.

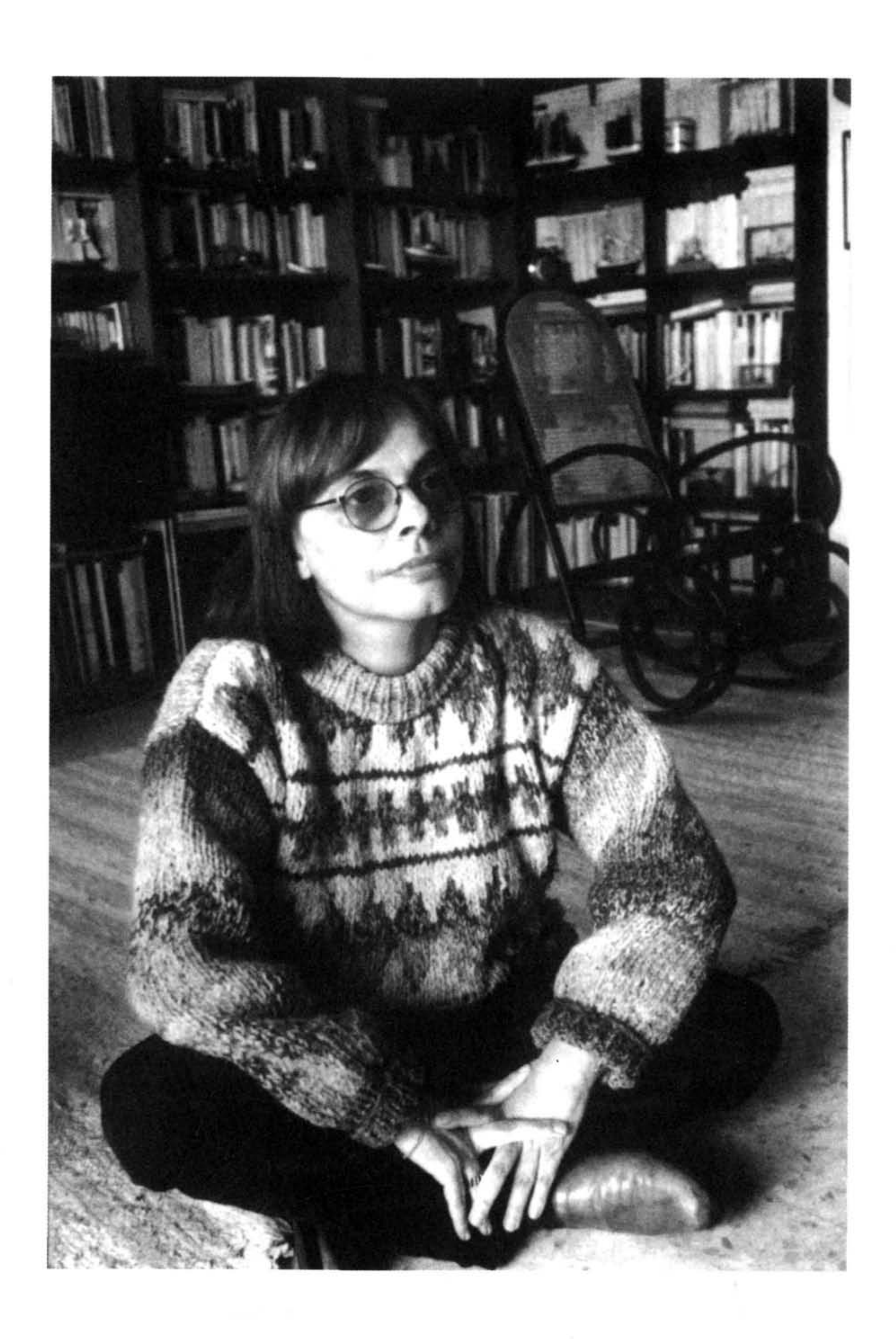
Lullaby para cuarteto de cuerda. Cuarteto Alexander. Analekta CLCD 2009.

Porgy and Bess. W. White, L. Mitchell, F. Quivar, B. Hendricks. Coro y Orquesta de Cleveland. Director: Lorin Maazel. Decca 414 559-2.

Segunda Rapsodia para piano y orquesta. Howard Shelley, piano. Orquesta Philharmonia. Director: Yan-Pascal Tortelier. Chandos CHAN 9092.

Canciones. Sarah Vaughan. Filarmónica de Los Angeles. Director: Michael Tilson Thomas. Sony MK 73650.

Canciones. Barbara Hendricks. Katia y Marielle Labèque, piano. Philips 416460-2.



Entrevista a Cristina Peri Rossi

Reina Roffé

—¿Me podría contar brevemente qué acontecimientos la llevaron al exilio?

—Me exilié en España, a fines del año 1972, pocos meses antes del golpe militar en Uruguay. Habían intentado destituirme de mi cátedra de profesora; desde el gran ventanal de mi casa había visto, de madrugada, cómo arrojaban sospechosos bultos envueltos en arpillera al Río de la Plata y mi mejor alumna, a quien protegía en mi casa, fue secuestrada al salir del portal, y no «apareció» hasta años después, en un campo de concentración. Este secuestro determinó mi decisión de exiliarme. Pero lo hice contra mi deseo, y en medio de un inmenso dolor. El país atravesaba sus peores momentos y el golpe militar se olía en el aire. Periodistas, alumnos, profesores eran secuestrados y el periódico donde yo colaboraba fue clausurado. Tuve que embarcarme (el barco era italiano, se llamaba *Giulio Cesare* y lo evoqué en mi novela *La nave de los locos*) sin poder ver a mi familia, ni llevarme más que la ropa que vestía y unas pocas cosas. Dejé mi apartamento, mis tres mil libros, mis doscientos discos, todos mis recuerdos. Para alguien tan fetichista como yo, la pérdida de los objetos es la pérdida de los afectos, la pérdida del deseo. En medio de esta tragedia, una nota de alegría posterior: mi alumna apareció, finalmente, exiliada en Suecia. La había rescatado el embajador. Se ha convertido en una excelente animadora cultural en Estocolmo, dirige el suplemento cultural del principal periódico sueco y es una especialista en autopistas de la información.

—Una vez en Europa, ¿cómo vivió la experiencia de la transterración?

—El barco tenía como destino Génova, pero mi billete terminaba en Barcelona, de modo que arribé al puerto catalán una clara mañana de octubre de 1972, con diez dólares en el bolsillo y un dolor horrible en todas las vísceras del cuerpo y en las «telas del corazón», como se dice en el libro fundacional de la literatura española, el *Poema del Cid,* la historia de otro des-

terrado. El exilio ha sido la experiencia más dolorosa de mi vida y también la más enriquecedora. Con el dolor podemos hacer dos cosas: convertirlo en odio, en rencor, o elaborarlo, sublimarlo y convertirlo en crecimiento, poesía, literatura, fraternidad, solidaridad con las víctimas. Este fue mi camino.

—Sospecho que alguna vez le habrán preguntado por qué se exilió en un país con un régimen fascista, huyendo precisamente del fascismo.

—En efecto, pero la pregunta es ociosa, porque el exiliado no puede elegir adónde va. «Lo van» adonde sus amigos pueden. Lo importante es sacarlo del país, después se verá. Y se vio: en una ciudad resistente al franquismo, como Barcelona, lo primero que se me ocurrió fue formar un comité de solidaridad con la oposición uruguaya a la dictadura. Organicé actos clandestinos, difundí información, establecí los primeros contactos para hermanar ambas resistencias y tuve que volver a exiliarme, esta vez en París, en el año 1974, cuando el gobierno militar uruguayo me retiró la nacionalidad y la Policía de Extranjería, de España, me conminó a abandonar el país so pena de devolverme a Uruguay. Mi segundo exilio duró menos de seis meses. Rocambolescamente, conseguí la nacionalidad española, y regresé a Barcelona.

—¿De qué manera estos viajes involuntarios se filtraron en su obra, la que escribió en España, y qué diferencias encuentra con la anterior, la elaborada en su país de origen?

—Desde el punto de vista de la escritura, el exilio es temido como una posibilidad de castración, de esterilidad. Se han perdido los referentes, se ha perdido la identidad, se ha perdido la relación con los lectores habituales, se han perdido los espejos que sirven para identificarnos o para diferenciarnos y se ha perdido la lengua, aunque al tratarse de España, esta pérdida fuera muchísimo menor. Yo comencé con un acto de reafirmación: publiqué, en editorial Lumen, *Los museos abandonados*, mi segundo libro. No era el último que había publicado en Uruguay, pero sí el único que podía pasar la censura franquista, por tratarse de una alegoría. Fue como poner los pies en esta otra tierra, la del exilio. Como plantar un árbol en Barcelona. A partir de ahí, podía crecer, cuando había restablecido, de manera simbólica, mis lazos con mi vida anterior, con mi pasado. Enseguida publiqué *Descripción de un naufragio*, otra alegoría, ésta en verso. Había traído el original en la maleta. Es la relación lírica de

un fracaso. El fracaso de un proyecto histórico, enlazado al fracaso de un amor. Historia colectiva e individual al mismo tiempo. Creo que es uno de mis libros más importantes, donde el placer y el dolor se mezclan en un mito eternamente renovado. Entre mis cinco libros publicados en Uruguay y los casi veinte escritos y editados en España yo observo una continuidad, una reflexión en permanente desarrollo, compleja, ambivalente y contrapuntística.

—Cada libro suyo recoge diferentes registros, como si respondieran a distintas voces.

—Me han señalado esto en varias oportunidades. Por ejemplo, por qué después de haber publicado una novela como *La nave de los locos*, novela acerca del destino de una generación, novela coral, alegórica y ética pasé a una novela lírica, intensamente erótica y subjetiva: *Solitario de amor*, la descripción del delirio amoroso. Bien, en la pregunta está la respuesta. Porque ya había escrito *La nave de los locos*, que es como es, pude escribir *Solitario de amor* que es como es. «No hablo con mi voz/ hablo con mis voces», decía Alejandra Pizarnik. Mi voz me contesta, me responde, me interpela. Es mi espejo y, a la vez, mi interlocutora. Me corrige, me sugiere y, a veces, me repudia. Y una vez que escribí y publiqué *Solitario de amor*, la voz (una de mis voces) me dijo: «Ahora que has escrito el delirio psicótico del amor, ¿por qué no escribes el lirismo del amor, su ensoñación?» y entonces escribí *Babel bárbara*, uno de mis mejores libros de poesía. Pero no era suficiente. La voz exigió: «Ahora, ordena en un ensayo las reflexiones sobre el erotismo. Revisa las manifestaciones gráficas y literarias del erotismo en Occidente». De ahí salió *Fantasías eróticas*, el único ensayo que he publicado hasta ahora.

—Babel bárbara *es un volumen curiosamente unitario para ser un libro de poemas, porque cada poema tiene que ver con el que sigue y, a la vez, resulta polivalente. Usted presenta alegorías de sentido múltiple desarrollando así varios temas en el libro. ¿La confesión, digamos, de lengua, es el fundamento principal que enlaza un poema con otro?*

—La alegoría es mi instrumento literario preferido. Tiene una larga tradición en cualquier cultura porque es una manera de estructurar y las estructuras nos alivian de la angustia del caos, del desorden, aunque pueden provocar otra angustia diferente: el temor a no poder abandonarlas, a no poder salir de ellas. En mi caso, y desde el punto de vista literario, la

alegoría hace evidente el contenido literal y el oculto, es decir, el mensaje latente. La primera vez que usé la alegoría fue en *Los museos abandonados*, cuya primera edición es de 1968, y *Babel bárbara* es de 1991. Y *Descripción de un naufragio*, de 1975, emplea la misma técnica: un poema es la continuación del otro, lo contesta, lo ensancha, lo contradice, lo multiplica, de modo que si bien cada poema puede ser leído de manera aislada, sólo alcanza su completa y compleja significación si es leído con relación al que le precede y al que le sigue.

—*En su otro libro de poemas,* Descripción de un Naufragio, *usted narra un naufragio político y un naufragio sentimental, nuevamente el símbolo múltiple. La mayoría de estos poemas se pueden leer como una novela. Si está de acuerdo, ¿cree que es posible narrar y contar historias a través de la poesía?*

—Los poemas épicos, fundadores de la literatura en Occidente, eran relatos en verso. La poesía puede relatar, también, como la prosa. *La Odisea, La Ilíada*, el *Poema del Cid*, son relatos en verso. La novela es un género muy posterior y, lamentablemente, casi siempre carece de poesía. Eso no es de extrañar, porque también hay muchos versos sin poesía. En mi obra, hay libros de poemas que relatan una historia múltiple y hay libros de poemas puramente líricos, no narrativos, como *Otra vez Eros*, *Aquella noche* o *Inmovilidad de los barcos.*

—*¿*Europa después de la lluvia *es su libro más lírico y melancólico?*

—En *Europa después de la lluvia* la unidad es de visión: la mirada melancólica sobre Europa, especialmente sobre una ciudad, Berlín, en la época del muro. Es la mirada de una extranjera, es decir, de alguien separado, no integrado. El libro surgió durante mi estancia en Berlín, en 1980, gracias a la invitación de la Deutsche Akademischer Aussensdienst, una invitación muy generosa, que permite residir en Berlín y escribir (o no: es una elección personal) subvencionadamente. Yo, que era una exiliada en Barcelona, me enamoré de la ciudad de Berlín. Era una ciudad simbólica, onírica: dividida en dos por un muro, como ocurre en los sueños repetitivos, donde un obstáculo impide siempre el goce. Apollinaire, que había visitado la ciudad durante la Primera Guerra Mundial, escribió que ya entonces Berlín era la ciudad más triste del mundo. A mí no me pareció triste, sino melancólica, romántica (en el sentido estético del término. No podemos olvidar, además, que el romanticismo, como sensibilidad, surgió

precisamente en Alemania) y profundamente lírica. No conocía la lengua, pero podía comunicarme con el paisaje, con sus íntimas cafeterías, con su silencio sólo cortado por el sonido tintineante del agua. La armonía de la ciudad me fascinaba. Alguien me contó, entonces, que la ciudad había sido reconstruida, después de los horribles bombardeos, por las mujeres. En efecto: la ciudad había quedado sin hombres, a causa de la guerra, y las mujeres levantaron con sus propias manos una ciudad a la medida de los seres humanos: los edificios no tienen más de tres plantas, hay una plaza llena de árboles en cada esquina y en invierno, en los jardines de Charlottemburg, los empleados del Ayuntamiento colocan semilleros en los árboles, para que los mirlos y los demás pájaros no mueran de hambre. Además, Berlín no era una ciudad industrial, y eso me resultó completamente gratificante. Por las ciudades industriales no se puede pasear, ni salir a caminar: están hechas para los medios de transporte, no para los peatones. Y yo soy una peatona vocacional. Alguien dijo (ya no recuerdo quién) que las ciudades son estados de ánimo. Años después, me di cuenta de que yo había conseguido con *Europa después de la lluvia* la melancolía de la ciudad, atrapar su lirismo, su romanticismo.

—*En* Europa después de la lluvia, *título que se corresponde con el nombre de uno de los cuadros más famosos del pintor surrealista Max Ernst, hay un poema, «Aquí todavía todo está flotando», que es un homenaje a este pintor. ¿Piensa, como alguna vez dijo Julio Cortázar, que el surrealismo ha ejercido en usted una fuerte influencia y le ha servido para desarmar modelos?*

— No siento ninguna simpatía por el surrealismo literario. En literatura, no soporto la arbitrariedad. En cuanto al «juego», del cual tanto han escrito Huizinga y el propio Cortázar, es un símbolo. No hay ningún juego inocente. Hasta cuando Karpov se enfrenta a Deep Blue, las interpretaciones se multiplican: el hombre enfrentado a la máquina, la inteligencia natural y la artificial, etc. Todo jugador sabe (y yo soy una jugadora aficionada) que en cualquier partida, en cualquier apuesta, en cualquier pase, se juegan muchas más cosas que las aparentes. Nadie juega sólo dinero, sólo fichas, sólo dados. Y los juegos de palabras, o los lapsus, son muy significativos. El surrealismo en pintura me gusta un poco más, aunque también le exijo significación, no azar o pirueta. «Aquí todo está flotando» es un pequeño dibujo de Max Ernst muy poco conocido. Tan poco conocido que mi traductora alemana, que no lo había visto nunca, tuvo que recurrir a una especialista en Max Ernst para obtener el nombre original del cuadro (el verbo

flotar, en alemán, se escribe de diferente manera, según signifique flotar en el aire o flotar en el agua). Lo que me apasiona, en cambio, es la facultad humana de simbolizar, génesis del lenguaje. Me extasía contemplar una cruz, por ejemplo. ¿Suma, cristianismo, farmacia? Me enamoro de palabras, en cualquier lengua. Y de las voces que las pronuncian. Creo que las palabras son pequeños fetiches. De ahí a inventar símbolos y vocablos sólo hay un paso.

—En este libro usted presenta su visión de la Europa contemporánea a través de la mirada de una extranjera. ¿Continúa pensando que aquí todavía todo está flotando?

—El dibujo de Max Ernst me resulta fascinante: un navío inclinado, entre el mar y el cielo. No se sabe si está a punto de volar o de naufragar. Reino de la ambivalencia, del doble sentido. Tampoco sabemos a qué se refiere el «Aquí». ¿Al mar? ¿Al aire? ¿A Europa? ¿A la humanidad? Quise poetizar esa ambigüedad en el mito y en la historia de Europa. Sin olvidar que Max Ernst pintó, también, ese terrible cuadro de destrucción, caos e infierno que es *Europa después de la lluvia*, alusión, sin duda, a la Segunda Guerra Mundial. Escribí el libro cuando Maastrich todavía no se había diseñado, pero la unidad europea comenzaba a esbozarse, como mito y como plan económico. El libro recoge los dos sentimientos que puede inspirar este continente, al mismo tiempo: las filias y las fobias. Procuré que mi mirada fuera la de una extranjera, cosa nada difícil, si tenemos en cuenta que nací en Montevideo, vivía en Berlín, no hablaba alemán ni inglés, pero me subyugaban los bosques de la ciudad, sus lagos y la pintura de Caspar David Friedrich, un pintor casi desconocido en España, entonces. (También padeció un largo período de ostracismo en Alemania, aunque a partir de 1980, aproximadamente, su pintura ha vuelto a considerarse como lo mejor del romanticismo alemán y europeo.) Pero mi sentimiento de extranjeridad era relativo. Mis bisabuelos, tanto los maternos como los paternos, eran europeos, la educación que recibí era imitación de la francesa y Montevideo fue, con Buenos Aires, la ciudad más europea de América Latina. El primer indio que vi en mi vida fue en Berlín: un pintor indígena exiliado, chileno. Yo entonces tenía más de treinta años. Me licencié en literatura comparada, europea, aunque muchos de mis escritores favoritos eran norteamericanos. Creo que las mezclas son muy sabias, son muy buenas, y mis antepasados estaban un poco revueltos. De todos modos, es una suerte que me guste la ópera italiana tanto como el blues, Wagner y Barbra Streisand, E.A. Poe y Kafka.

—Una cita de La Biblia («Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto») nos introduce en el primer capítulo de su novela La nave de los locos, *que es una profunda reflexión sobre la diferencia, sobre la identidad, sobre la condición de extranjero y sobre el desasosiego de extranjería. Usted, como el personaje de la novela, que significativamente se llama Equis, no nació extranjera y supongo que no le recomendaría a nadie serlo. Sin embargo, en esta novela, como en buena parte de su ya extensa obra, los hombres son extranjeros de las mujeres, los niños de los adultos, los jóvenes de los ancianos y los enanos de los altos y, no obstante, esto no les impide relacionarse sexual o sentimentalmente. ¿Por qué?*

—Hace unos años, a propósito del lanzamiento de una nueva novela, un autor español, de mucho éxito, concedió una larguísima entrevista al diario *El País*. El título era: «Sólo podría enamorarme de mi semejante, alguien como yo». Lo dijo con ingenuidad, y el titular no tenía ninguna mala intención. Algún analista podría decir que autor, entrevistador y periódico reflejaban, en ese momento, la ola de narcisismo que recorría España: tenemos la mejor transición política del mundo, somos triunfadores, bellos, fuertes, apasionados, nuestras fiestas son las más celebradas, sabemos hacernos ricos rápidamente, nos conceden un Nobel, el Barcelona es más que un club, el Real Madrid es más que un club, etc. Si recuerdo este ejemplo es porque «las diferencias» (las famosas «diferencias históricas» o las subjetivas) ponen en carne viva nuestra relación con el otro. ¿Qué hacemos con «las diferencias»? Una posibilidad es exaltarlas, glorificarlas, y surge, entre otras cosas, el nacionalismo político. Nadie quiere diferenciarse para peor: toda diferenciación es una proclama implícita de superioridad. De manera no manifiesta, «ser diferente» quiere decir, para muchos, ser mejor. Bien: es necesario acabar con este sentido de las diferencias. Diferente no quiere decir ni mejor ni peor, sino distinto. Pero aún así, subsiste el problema: ¿qué hacemos con las diferencias? La respuesta totalitaria es: las suprimimos, las extirpamos, las erradicamos. Conseguimos la homogeneidad matando, eliminando, castrando las diferencias y a los diferentes (proyecto nazi, por ejemplo). Pero en nuestra relación con el otro sexo, con el mismo sexo, con nuestra portera o nuestro patrón, el tema vuelve a plantearse. ¿Me enamoro de mi igual, de mi semejante o me puedo enamorar de las diferencias? Una respuesta ingenua podría ser que las personas están instintivamente programadas para amar las diferencias, puesto que la mayoría son heterosexuales. Sin embargo, no es así: el instinto (la reproducción) tiene poco que ver con el goce, con el amor, que es una construc-

ción imaginaria. Los personajes de *La nave de los locos* son extranjeros entre sí, pero buscan la armonía oculta, intentan superar sus diferencias para negociarlas. Y a veces, como le ocurre a Equis, comprenden, finalmente, que la renuncia a su «diferencia» más narcisística es la condición para alcanzar el amor.

—En relación con la pregunta anterior, ¿nos propone usted a través de sus historias y de la composición psicológica de los personajes que la única complicidad posible se halla en el lugar de la diferencia?

—La única *humanidad* posible está en el respeto de las diferencias, aunque no son siempre dignas de amor, o no podemos amarlas. Sin embargo, es un respeto selectivo. No estoy dispuesta a amar a alguien que pertenezca a un grupo paramilitar, por ejemplo, diferente a mí, que detesto la violencia, ni a respetarlo. Pero tampoco estoy dispuesta a matar a sus integrantes. La complicidad que propone *La nave de los locos* es la de las víctimas. Equis ha sufrido persecución política, igual que Vercingetorix; la anciana gorda con la que Equis se acuesta está en el período de exclusión de su vida (es anciana, es gorda, es extranjera); la prostituta que conoce también es una marginal y la mujer a la que ama ha sufrido un aborto (es decir: es víctima de su biología y de las leyes que le impiden abortar en su país) y además, bisexual, «diferente» eróticamente. Morris es homosexual y Graciela, feminista. Reuní, por tanto, en esta novela, a varios personajes heterodoxos; son cómplices y se pueden amar porque se reconocen como víctimas. Son semejantes, en este sentido. Goethe copió a un pensador latino, Terencio, cuando dejó escrito: «Nada de lo humano me es ajeno», con lo cual, el tema de las diferencias debería quedar zanjado para siempre. Pero hete aquí que las diferencias, por menudas que sean, son capaces de provocar persecuciones, guerras, tormentos. Son, por otro lado, la sal de la vida. No existiría la evolución sin la diferencia. La única explicación científica acerca de la evolución del *homo sapiens*, mucho más veloz y profunda que la del resto de los seres vivos, es su diversidad. Las ratas son más numerosas, pero mucho más idénticas entre sí. Por eso, no han dominado el mundo, pese a su antigüedad y a su número.

—En La nave de los locos *se afirma que la pretensión de tener un solo sexo, ya sea femenino o masculino, es neurótica. ¿En qué sentido?*

—Lo afirma Morris, que es bisexual. Y lo afirma implícitamente Freud, cuando reconoce que todos los seres humanos nacemos bisexuales, pero el

peso de la prohibición del incesto y de las leyes sociales obligan a reprimir una de esas pulsiones, la que *sólo* produce goce. Lo cierto es que tener que demostrar que se es todo un hombre o toda una mujer (sin la menor mezcla del sexo contrario) es una preocupación y una actividad neuróticas, excluyentes, esclavizadoras, tiránicas y titánicas. La moda unisex ha triunfado porque el género humano estaba harto de tener que demostrar eso, precisamente: su género. Yo recuerdo, por ejemplo, que de pequeña, me habían prohibido silbar, con las ganas que tenía yo de silbarme un valsecito o un carnavalito. ¿Por qué me habían prohibido silbar? Porque no era femenino. Deduje que no bastaba con el aparato genital para demostrar la femineidad de alguien. Es una conclusión tremenda: la biología no es suficiente para determinar el género de una persona. Entonces, ¿cómo y de qué manera se determina? Con una cantidad de prohibiciones neuróticas. No silbar, no fumar, no usar pantalones, no sentarse con las piernas separadas, no cruzar las piernas, etc. (Lo femenino siempre se ha definido por la prohibición. En cambio, lo masculino, por la permisividad: fumar, usar pantalones, cruzar las piernas, jugar al fútbol, machacar, etc.) El feminismo ha dado un paso grande al liberar a las mujeres de muchas leyes castradoras.

—*Tanto en su libro de cuentos* Los museos abandonados *como, especialmente, en el último que ha publicado,* Desastres íntimos, *los ritos del cuerpo, las fantasías amorosas y eróticas emergen desde una perspectiva tan transgresora que el lector más abierto y permisivo no puede menos que sentir una intensa perturbación, lo que, por supuesto, hace que su literatura rompa tópicos y circule por derroteros poco transitados hoy en día. En este sentido, ¿se da usted cuenta de que está diciendo lo que muy poca gente quiere oír o, en su defecto, leer?*

—Cualquiera que lea la página de avisos clasificados de un diario (incluidos los diarios de provincias) podrá encontrar los deseos eróticos de mis personajes: fetichistas, sadomasoquistas, travestidos, etc. El erotismo empieza con la imaginación, es decir, con la independencia del cuerpo, de la biología. A mí no me interesa el sexo, sino el erotismo, y a mis personajes también. «Hacer sexo» me parece una expresión verbal horripilante, tan horrible como el acto que imagino. El sexo no se hace: se sueña, se inventa, se imagina, se supera, se trasciende, se olvida, se cambia, se transmuta. El erotismo es al instinto sexual lo que el *bel canto* al grito. Los instintos nada tienen que decir en la cultura. La cultura es una invención del ser humano; el instinto, un mecanismo de supervivencia. No estoy segura de

que los lectores no quieran leer estas historias. Al fin y al cabo, aún en época de crisis económica, los establecimientos dedicados a vender las fantasías sexuales de los lectores gozan de muy buena salud. En todo caso, debo confesar que el número de lectores o sus gustos no me preocupan cuando escribo. Escribo lo que creo que tengo que escribir, según mi concepción histórica de la literatura, teniendo en cuenta todo lo que ya se ha escrito y lo que yo misma ya escribí. Ahora bien, soy consciente de que mis textos suelen turbar mucho a los profesores de literatura de las universidades, siempre dispuestos a hablar de una matanza en Izalco, en Chiapas, de la explotación indígena o de la tortura a los presos políticos, pero extrañamente temerosos cuando deben abordar el tema del fetichismo de los personajes, la masturbación o el travestismo, aunque en los institutos de secundaria se repartan folletos que enseñan a manipular un condón o definen la homosexualidad como una opción del deseo. Pero ésta es una clase de información fría, que no deja ninguna huella. Es verdad que un relato sobre una fetichista, si está bien escrito, si consigue emocionar, inquieta mucho más que un tratado de pedagogía sexual. No podemos separar el erotismo de las emociones; por eso mis libros resultan inquietantes. Pero ésa es la finalidad de la literatura.

—En el cuento «La semana más maravillosa de nuestras vidas», que pertenece al volumen Desastres íntimos, *la protagonista comenta: «Sólo la gente que no ha experimentado nunca una verdadera atracción física es capaz de decir que la atracción física es una parte del amor, y no la más importante». Todavía hoy las mujeres anteponen el amor a la atracción física, incluso las escritoras de éxito más atrevidas y escandalosas. ¿A qué se debe que usted afirme lo contrario?*

—Las mujeres *deben* creer en el amor; de lo contrario, no podrían tener hijos. Si no creyeran en el amor de su pareja ¿cómo se atreverían a parir, alimentar, educar, proteger, amparar a sus hijos en soledad? Hay algunas que se animan, en nuestros días, un poco más que en la antigüedad, pero son casos excepcionales. Por otra parte, hasta Freud reconoce que las mujeres subliman espontáneamente a través del amor, como los artistas subliman a través de sus obras. Los hombres tienen mucha más dificultad para sublimar cualquiera de sus instintos. El personaje que pronuncia esa frase, en el relato «La semana más maravillosa de nuestras vidas» no tiene la menor intención de reproducirse, de ser madre, de manera que su deseo no está sublimado. Puede experimentar la atracción física con entera libertad.

—Las mujeres se quejan muy a menudo de que los hombres no quieren comprometerse en una relación, establecer uniones matrimoniales, etc. En cambio, las protagonistas de sus relatos parecen ser ellas las que no desean verse atadas por vínculos estables. Esto se ve muy claramente en «La semana más maravillosa de nuestras vidas». ¿Se trata de una necesidad de autoafirmarse como individuos en solitario?

—Creo que la mujer más independiente que he creado es la Aída, de *Solitario de amor.* Se ha casado, se ha divorciado, tiene un hijo al que cría por sí misma y cuando se enamora, no desea casarse otra vez: vive la intensidad del vínculo erótico sin ninguna estructura fija. No busca la estabilidad, sino que se somete a los vaivenes de la pasión. Para decirlo en otros términos, se sitúa, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudica al varón. ¿Qué consigue? Que el hombre que la ama se coloque en el lugar opuesto, en el que suele estar la mujer. Es el hombre enamorado de Aída quien desea casarse, tener un hijo con ella, y teme ser abandonado. Las relaciones pasionales son un juego de posiciones (la palabra juego en la acepción más seria del mundo) en virtud del cual basta con que uno de los miembros consiga cambiar de lugar para obtener la contrapartida del otro. La mayoría de los personajes femeninos que describo en mis libros no desean sólo ser objetos de deseo, sino todo lo contrario: quieren ser sujetos de su deseo, dueñas del mismo. No por ello son mujeres «virilizadas». Han superado la distinción de roles tradicional y eligen su posición frente al deseo, la intercambian, juegan con ella. En «Fetichistas S.A.», de *Desastres íntimos,* por ejemplo, la fetichista es una mujer. Aunque el fetichista, como casi todas las «perversiones» (empleo la palabra en su uso psicológico, no moral) suelen ser masculinas, preferí que la fetichista fuera una mujer. No partí de ningún personaje real, pero cuando leí el cuento, en una universidad norteamericana, un profesor me comentó, entre risas, que su amante mujer también era una fetichista de cuellos masculinos. En todo caso, y volviendo a «La semana más maravillosa de nuestras vidas», ambas mujeres viven la pasión amorosa, que es sólo una de las manifestaciones del amor. La absoluta, la más delirante y la más intensa.

—¿Cree usted, como la protagonista del cuento citado anteriormente, que la pasión dura como mucho tres años, tres meses y tres días?

—No, es un guiño a los lectores y lectoras, aunque ese lapso suele ser resultado de algunas estadísticas. Yo he tenido pasiones mucho más duraderas.

—La oscuridad del deseo, su ambigüedad, la pasión y la libertad personal son temas que aparecen una y otra vez en su obra abiertos a la indagación de sus alternativas y alcances. Parafraseando al protagonista de su cuento «Entrevista con el ángel», ¿esta indagación se debe a que no hay cosa peor que amar a alguien cuyo deseo se nos escapa?

—El deseo del otro o de la otra casi siempre se nos escapa, entre otras cosas porque suele ser inconfesable. No está bien visto, no es de recibo devorar al otro, querer poseerlo hasta la muerte, verlo agonizar lentamente entre nuestros brazos, conducirlo a la locura o a la esclavitud. El amor no está lleno sólo de buenos deseos. Está lleno, además, de deseos de posesión, de deglución, de venganza, de rencor, de celos... El verdadero deseo no osa decir su nombre. Es menos doloroso renunciar, de entrada y de plano, al deseo del otro. Pero eso nos convertiría en monjes budistas.

—Si la familia es un gueto (en «Entrevista con el ángel» se dice: «¿Hay algo que se parezca más a un gueto que una familia?») y el matrimonio resulta una tumba segura para la pasión, hay en su obra algo que usted reivindica eufóricamente. Para ejemplificarlo, lo haré con una frase de «La destrucción o el amor», también del libro Desastres íntimos, *que dice: «A nadie se le ocurre conceder un día de asueto por el motivo más importante del mundo: por una cita amorosa. Por enfermedad, sí, por placer, no». ¿Es el amor, entonces, lo único que nos salva de la destrucción?*

—El instinto de vida es el placer, por eso hay que controlarlo, limitarlo, acortarlo, reducirlo, eliminarlo... Porque el placer es socialmente improductivo. No produce riqueza, no acumula bienes, no edifica casas, no conquista imperios y no cotiza en Bolsa. (Hay un largo discurso acerca de esto en mi novela *Solitario de amor*). Encima, es efímero. Y de una naturaleza tan sutil que si nos excedemos, puede provocar lo contrario: hastío, displacer, vacío. El sentimiento de placer oscila siempre entre la presencia y la ausencia, entre el estar anhelante y el estar saciado, entre el quiero y no quiero. La pasión provoca estrés, pero la falta de pasión provoca depresión. Nos movemos entre estas dos maldiciones.

—Debo confesarle que hice un pequeño experimento para quebrar la rutina. Transcribí la frase que acabo de citar de su cuento «La destrucción o el amor» y diseñé con ella un cartel. Se lo ofrecí a varios compañeros míos de la oficina y el más joven de ellos mostró tal entusiasmo que colocó el cartel al lado de su mesa de trabajo. Le cuento esto, porque Cortázar

decía que él había escrito Rayuela *pensando en la gente de su generación y resultó que, al publicar la novela, los más receptivos con respecto a esta obra fueron los jóvenes. ¿A usted le pasa algo similar?*

—Cuando era joven y mis libros eran leídos por gente joven, pensaba que era lógico, que había una correspondencia. Cuando dejé (muy a mi pesar) de ser joven y comprobé que mis libros seguían siendo leídos por gente joven, mucho más joven que yo, pensé que conservaba en mí algo de la juventud perdida. Los jóvenes son más desinhibidos, más valientes, más audaces, tienen menos miedo. Es biológicamente así, y no hay ninguna característica biológica que no se traduzca en un síntoma psíquico.

—Hoy en día existe la sospecha de que la cultura contemporánea vive un período de despedida, de ocaso, de profundo cambio ante el imparable ascenso, entre otras cosas, de las nuevas tecnologías y de nuevos mercados. En relación con la literatura, los grandes grupos de comunicación están imponiendo formas de vender, formas en el gusto y las preferencias del público, del lector. ¿Cómo ve usted el futuro de las letras y las artes, y de su propia obra, en el marco presente y en el que se avecina?

—La primavera de 1998 estuve en una pequeña isla, frente a Alicante, llamada Tabarca. Fui a un congreso de literatura hispanoamericana. En Tabarca viven, de manera estable, cuatro o cinco familias, es decir, unas veinte personas. En sus casas hay televisión; sin embargo, no llegan los periódicos. Ninguno de los habitantes se acercó a escuchar las conferencias, ni solicitó ninguno de los libros de los autores representados. Una noche, mientras esperaba el sueño, en medio del magnífico silencio de la isla, me puse a pensar cómo sería una vida sin periódicos, sin libros. (Tampoco hay escuela en el pueblo.) Conocer el mundo sólo a través de la televisión me pareció paranoico: uno puede llegar a pensar que está compuesto por asesinos peligrosos y policías peligrosos, más varios equipos de fútbol, algunas mises y media docena de políticos retóricos. Pero después pensé que mucho peor aún debía ser vivir en una isla sin periódicos, ni libros, ni siquiera televisión. Creo que, en el futuro, la televisión se ocupará fundamentalmente de los «grandes relatos». En el fondo, es un invento decimonónico. Se limita a contar. Cuenta partidos de fútbol, como cuenta debates parlamentarios o crónicas policiales. Todo lo que es interpretación, símbolo, emociones, sentimientos, es y será el ámbito de lo literario. No hay manera de llevar a la pantalla un poema de Baudelaire ni una rima de Bécquer. Tampoco un ensayo de Roland Barthes. En cuanto a Internet y las autopistas de la informa-

ción, no introducen nada nuevo, nada que no existiera antes. Son más veloces, pero perder el tiempo ha sido y será, siempre, una forma de soñar. Y el arte sale del sueño, no de la realidad. Una dosis demasiado fuerte de realidad (de información) puede ser tan indigesta como ninguna.



Los ochenta años de Ingmar Bergman

José Agustín Mahieu

Este año, Ingmar Bergman ha cumplido ochenta años (nació en julio de 1918) y no ha dejado de aparecer en el cine, pese a su anunciado retiro tras realizar *Fanny y Alexander* en 1983. Es una buena ocasión para revisar, con una perspectiva actual, la copiosa filmografía de este sueco singular, comenzada hace cincuenta y cuatro años con el guión de *Hetz* (*Tortura*, 1944) que dirigió otro notable cineasta, Alf Sjöberg.

El abandono de la cámara tras su entrañable *Fanny y Alexander*, una despedida con claros matices autobiográficos, no significó un retiro absoluto. Se dedicó a escribir y en esto su labor es también notable. En 1988 publicó su primer libro de memorias, *Linterna mágica*, al cual siguió en 1992 un segundo volumen de recuerdos: *Imágenes*.

Este descanso de los platós no impide que prosiga con sus puestas teatrales, que había simultaneado con el cine desde sus comienzos. Entre sus montajes recientes como director se cuentan *Ivonne, Princesa de Borgoña* de Gombrowicz, *El misántropo* de Molière, un Eurípides y *Bildemakarna* de Per Olov Enquist (1998).

También ha publicado dos novelas relacionadas con su infancia y con la vida de sus padres: *Las mejores intenciones* (1992) y *Niños del domingo* (1994) que transformó en guiones para Billie August y su hijo Daniel, respectivamente.

Para la TV ha seguido haciendo filmes: *El último suspiro* (*Siska skriket. En latt tinted moralitet*, 1994) y *Larmar och gör sig till* (*En presencia de un payaso*, 1997). Ya en 1986 había escrito y dirigido otro filme para TV, *De tvá Saliga* (*Los bienaventurados*) con Harriet Andersson. Otra de sus actrices preferidas, Liv Ullman, dirigió un guión suyo, *Conversaciones privadas* (1987) también para TV.

Máscaras en otoño

Una carrera tan larga como la de Bergman, que muchas veces roza lo genial, según sus exégetas, no ha dejado de despertar diatribas tan fuertes

como los entusiasmos que acogieron obras como *El séptimo sello* o *Las fresas salvajes*, una de sus cumbres.

La incomprensión comenzó en Suecia. El crítico del *Aftonbladet* escribió a propósito de *Noche de circo* (un filme notable): «Esta vez me niego a aceptar la basura que nos presenta Ingmar Bergman». Tampoco tuvo éxito de público. Nadie es profeta, etc. y Bergman no fue la excepción. Su primer filme realmente apreciado fue *Sommarnattens Leende* (*Sonrisas de una noche de verano*, 1955) que fue también el que supuso su reconocimiento europeo al recibir el premio especial del jurado en Cannes.

En realidad, Ingmar Bergman fue «descubierto» mucho antes, en Punta del Este (en Uruguay, un país sin cine pero con grandes críticos) y en Buenos Aires, donde Néstor Gaffet (que fue luego productor de Torre Nilsson) distribuyó los primeros Bergman. Fue con la etapa juvenil del realizador, comenzando por el emblemático *Sommarlek* (*Juegos de verano*, 1950). Verano y amores adolescentes, en medio de una felicidad fugaz y la rebeldía ante un mundo hostil, reinaban en aquellos filmes, como en su siguiente *Sommaren med Monika* (*Un verano con Mónica*, 1952). Este, pese a su final ácidamente melancólico, contribuyó a que muchos jóvenes rioplatenses soñaran con conocer los lagos suecos y –por supuesto– a sus desnudas nadadoras[1].

Pese a este período inicial de juventud rebelde oprimida por la sociedad (desde su guión de *Hetz* y su primer filme como director, *Kris*, 1946) que culmina con *Juegos de verano* y *Monika*, da paso pronto a obras más inquietantes, comenzando por *Fangëlse* (*Prisión*, 1948-49). Es un filme importante, no sólo porque el guión era por primera vez enteramente suyo sino porque aparece también por vez primera el tema del Diablo.

En un libro de entrevistas publicado en 1970[2], Bergman dice a propósito de esto: «Mi idea de Dios ha ido cambiando de aspecto en el curso de los años, para irse borrando progresivamente, desapareciendo o convirtiéndose en algo completamente diferente. Para mí el Infierno siempre ha sido algo sugestivo, pero jamás lo he imaginado en otro lugar que sobre la tierra. ¡El Infierno ha sido creado por los hombres y existe en la tierra! Lo he creído durante mucho tiempo: existe un Mal virulento que no depende en absoluto del medio en que se vive o de los factores hereditarios. Llamadle pecado o como queráis, es un mal activo propio del hombre, que no existe en los animales».

[1] *Estos buscadores de una romántica libertad sexual ignoraban que la censura sueca cortó íntegramente una escena de amor. Lo contó el mismo Bergman en un libro de entrevistas con S. Björkman, T. Manus y J. Sima,* Bergman on Bergman, *Secker and Warburg, London, 1973. Lo que entonces era audaz ahora parece inocente.*

[2] Conversaciones con Bergman, *entrevistas por Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima.*

En *Prisión* (que en su estreno argentino se tituló, muy literalmente *El Demonio nos gobierna*) el Mal se encarna en un personaje diabólico, que es quien realmente gobierna el mundo. Gradualmente esa visión se aleja de una fundamentación teológica. En obras como *El séptimo sello*, todo refugio en la divinidad se torna imposible. Así, en la última etapa donde la preocupación religiosa ocupa a Bergman, el núcleo es la ausencia de Dios. En *Como en un espejo* (*Sasom i an Spegel*, 1961) la creencia se vuelve esquizofrenia y la única salvación es el amor; en *Los comulgantes* (*Natvardsgästerna*, 1962) sólo queda la repetición del rito como algo formal y desesperanzado. Y en la críptica y lúgubre *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) que completa una especie de tríptico sobre la fe y la duda, reina el pesimismo total, encarnado en la visita a una ciudad donde el lenguaje es incomprensible.

Los antecedentes familiares y sociales de Bergman –hijo de pastor protestante, entorno tradicional y burgués– no lo circunscribieron a una fe obsesiva y excluyente, pero incidieron como un trauma existencial y ético, del cual tardó en liberarse. Él mismo ha dicho que el problema metafísico dejó gradualmente de preocuparle. Más que agnosticismo, la actitud a veces angustiosamente pesimista se convierte en un estoicismo sereno, estrictamente humano, como aparece en su último filme, *Fanny y Alexander*. Todo estoico debe poseer sentido del humor.

Hacia la alegría

Si el primer período de Bergman era paralelo a la actitud del existencialismo de los años 40 y 60, cierra su combate con la divinidad, *Persona*, que hace en 1966, constituiría un punto de inflexión. Si antes recordaba a Kierkegaard, desde ese filme hasta *La hora del lobo, La vergüenza* y sobre todo *Gritos y susurros*, la clave es humana y terrena, si bien permanece la eterna pregunta sobre el destino, tomando a la mujer como emblema del sufrimiento.

Este valle de lágrimas (es también el título de uno de los episodios de su serie para TV *Secretos de un matrimonio*, 1973) no tiene escapatoria. El arte y la belleza, sin embargo, no son una salida, pero sí un consuelo. Y así llega *La flauta mágica*. Esta bella transcripción de la obra de Mozart es su primer interludio para acompañar a su estoicismo. Está siempre solo, pero no aislado del mundo: basta recordar los ecos de Vietnam en el televisor que observa Alma Vogler desde su mudez voluntaria (*Persona*) o la presencia de la guerra en *La vergüenza*.

La prueba del tiempo ha sido favorable para Bergman. Las acusaciones de elitismo, ausencia de lo social y de compromiso (tan frecuentes en los años 70) quedan minimizadas por una visión del ser y el tiempo que trasciende los partidismos locales. Así parecen comprenderlo los espectadores actuales, que en estos recientes ciclos de su obra lo siguen con visible entusiasmo. No sólo no queda desfasado o envejecido sino que parece revitalizarse, fuente de nuevas impresiones.

No es una novedad decir que las relaciones de pareja –con o sin matrimonio– son otro de los temas recurrentes en la obra de Bergman, desde las primeras obras hasta las recientes. Siete matrimonios y relaciones intensas con Harriet Andersson y Liv Ullman (con la que tuvo una hija, Liv) le han permitido sin duda una compleja experiencia vital. Todo fluye en su último filme para cine –*Fanny y Alexander*– un regreso nostálgico y sereno a su pasado.

La forma cinematográfica es otro de los motivos de su contemporaneidad, al menos en sus obras mayores. De cierto barroquismo en sus primeras películas, pasó a la austeridad de obras como *Persona* o *La hora del lobo*. A veces ha roto deliberadamente con el discurso del relato con intervenciones de los actores (*Una pasión*) o con una mostración de los mecanismos de la estructura fílmica, como en el ruido del rodaje (*La hora del lobo*) o el mismo entramado de la proyección, como en la luz o la rotura del celuloide, en una famosa secuencia de *Persona*.

Todas estas experiencias, así como la gravitación de brillantes diálogos (no en vano siempre fue un fecundo director teatral) se han ido decantando en un lenguaje cada vez más estricto. También fue notable su uso del color, que experimentó por primera vez en *Esas mujeres* (*For att inte tala om alla Dessa Kvinnor*, 1964) con la ayuda del notable fotógrafo Sven Nykvist; la iluminación fue un elemento psicológico fundamental en otro de sus grandes filmes: *Gritos y susurros*. La música fue asimismo un elemento manejado con maestría. A veces, un simple acorde de arpa, actuaba como una voz del destino.

El mismo autor-director explicó estas y otras experiencias suyas, como la famosa ruptura en *Persona*: «Algunas personas, que siempre saben más que las demás, consideraban que esta interrupción era ridícula, desviaba la atención del espectador, etc. Yo soy de una opinión exactamente contraria. Creo, precisamente, que si se desvía un instante la atención del espectador, y luego se la devuelve al filme, se aumenta su capital de sensibilidad, no se la disminuye. En *Pasión* hay cuatro actos, cuatro bloques, y cada uno de esos bloques termina con un aria. Los actores se presentan y comentan sus papeles respectivos. Ven esos papeles un poco desde fuera».

Un punto más para poner en su lugar ciertas interpretaciones: por ejemplo considerar la trilogía (*Como en un espejo, Los comulgantes* y *El silencio*) como la historia de la Pasión, con Getsemaní, el sacrificio y el entierro. Y *Persona* aparece entonces como la Resurrección. Las respuestas de Bergman son lacónicas y decisivas: «¡No, en absoluto! Es buscarle tres pies al gato».

Arte y política

Para situar una polémica que se inflamó en su tiempo y que para los espectadores actuales ha dejado de importar lo mejor es citar a Bergman en lo que dijo ya en 1970[3]: «Rara vez describo unas situaciones que son actuales en el instante, a excepción, quizá, del poema que abre *Persona* y que describe una situación que se produce en lo inmediato. Sabíamos que el arte antes podía ser una incitación política, la sugerencia de una acción política. Sabemos que ahora el arte ha dejado de desempeñar ese papel, por muy ardiente que pueda resultar *La hora de los hornos*»[4].

La inmediatez de los medios de comunicación actuales, que permiten ver la realidad *en directo* (aunque a veces la adulteren) hace menos influyente al cine como acción política, ya sea informativa o doctrinal. Para Bergman, mientras el artista desempeñe una función en la sociedad, debe reflexionar sobre su sentido: «Pienso que debe *reflexionar* muchísimo sobre el servicio que puede prestar, preguntarse *cómo* puede prestar un servicio, y quizá también si la mejor manera de prestarlo es *afirmándose a sí mismo y limitándose simplemente a ser un artista*».

[3] *Estas citas de declaraciones de Bergman pertenecen, como las anteriores, al libro ya mencionado.*

[4] *Se refiere al filme argentino de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968).*



Eduardo Vañó: *Roberto Alcázar y Pedrín. «Los malvados Kuripachas»*

BIBLIOTECA



G. Iranzo. *El cachorro*, cap. «La hija del trueno»

Camino de la inminencia*

El asombro es también una disciplina. Y el poema, en rigor, ha de concebirse como una educación de los sentidos, como una afirmación y afinación de nuestro asombro ante el mundo. Tal podría ser, quizá, el corolario a la lectura de *Poemas 1970-1995* de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas de Gran Canaria, 1952), que Ediciones Vuelta nos entrega ahora con la misma limpieza y sabio cuidado que exhiben los poemas. En efecto, contra quienes entienden el trabajo artístico como expresión más o menos irónica (es decir, distanciada) de una interioridad, imbuidos aún de una concepción estable del *yo* que no es sino herencia del romanticismo más somero, el poeta canario ha postulado, desde un primer momento, una concepción del poema como reflejo o *representación* del mundo. Veremos luego que dicha concepción adquiere en sus últimos libros matices propios y sin duda complejos. Pero importa recalcar que el *yo* no es aquí nunca una construcción superpuesta de antemano al mundo. Antes bien, es el fruto de una alianza entre los sentidos y cuanto se ofrece a ellos: sentidos que exploran y reconocen el mundo; mundo que exige de los sentidos una pureza e intensidad cada vez mayor. Dos palabras resumen a la perfección la actitud de Andrés Sánchez Robayna ante su tarea: fidelidad y respeto. Fidelidad a la compleja y variada arquitectura del mundo físico; respeto por su viva e insoslayable presencia, que es siempre ajena, *exterior*. En cierto modo, Sánchez Robayna hizo suyo, mucho antes de conocerlo, el lema, casi aforismo, que Charles Tomlinson insertara en las líneas finales de «A Meditation on John Constable»: *Pues lo que él vio descubrió lo que era*. El *yo se* transforma aquí, pues, en una membrana comunicante, movida al impulso de la relación compleja y a menudo conflictiva que establecen lenguaje y mundo físico.

Cabría añadir, antes de nada, que el mundo nutriente de la poesía de Andrés Sánchez Robayna es, casi en exclusiva, el paisaje y la geografía canarias. El propio escritor ha comentado alguna vez que el poema es, ante todo, respiración del espacio insular, lectura del texto de un mundo que, según Lezama Lima, se ha convertido en un «madreporario de islas». Abundan en la obra de Sánchez Robayna las series de poemas, como archipiélagos que apuntaran a un eje o sentido central que subsume y transcien-

* *Andrés Sánchez Robayna,* Poemas 1970-1995, *Editorial Vuelta, México D. F., 1997, 309 p.*

de cada una de sus partes. Pero lo que abundan, sobre todo, son las referencias a elementos concretos de dicho paisaje: rocas, palmeras, juncos, retamas, arena, olas, pájaros, aguas, sal, y sobre todo ello la luz, la luz que ilumina y ciega, la luz inclemente que despierta al mundo y lo consume.

Sin embargo, si esta poesía fuera pura descripción o contemplación no merecería tal vez la atención de que ha sido objeto desde sus primeras realizaciones. Posiblemente el error haya consistido en hablar de mundo (mundo físico, mundo del poema) cuando el término más adecuado hubiera sido *teatro*. El poema, dijimos antes, es una representación: es decir, es un teatro, y un teatro de signos verbales. Los versos y las palabras (y aun las sílabas, como muestran numerosas páginas de *Tinta* o *La roca*) se distribuyen sobre la página como en un escenario, estableciendo relaciones de naturaleza fuertemente contrastiva y dramática que encarnan el meollo o sentido central del poema. Así, por ejemplo, la primera parte de «La retama», uno de los conjuntos más memorables de *La roca* (1984):

retama
tú que
yaces sobre
páramos
de viento y
matas
y sol
lento
dime tu
solo

ápice
blanco
pico
de soledad

adamada
retama

Es difícil leer este poema sin advertir, de paso, su naturaleza orgánica, su juego de imbricaciones sobre un ritmo y una melodía propias que no se cierran hasta llegar al último verso. Esto se relaciona con lo que Juan Goytisolo, en su reseña de *Sobre una piedra extrema* (1995), último poemario hasta la fecha de nuestro autor, ha llamado «la estrictez nodular del verbo, ceñido a lo elemental». He aquí uno de los placeres más inmediatos, por sensuales, que proporciona esta poesía: el contacto con un lenguaje de asombrosa precisión y economía, cuyo rigor no admite comparación en el contexto de la poesía contemporánea española, si exceptuamos los casos de José Ángel Valente y Antonio Gamoneda. Los poemas tienen la nitidez cristalina del diamante, como si la arena de los sonidos y los sentidos (esa arena que tanto aparece en los paisajes canarios de Sánchez Robayna) se hubiera transmutado en un vidrio cuyo tintineo tiene, tal vez, la misión de educar y afinar el oído de sus lectores. Sánchez Robayna es, conviene repetirlo, heredero directo de Jorge Guillén o el último Juan Ramón Jiménez, y su obra está recorrida por un mismo deseo de esencialidad e inmediata desnudez. Prueba de lo

dicho son estos cuatro versos del poema «Febrero» (de *Palmas sobre la losa fría*, publicado en 1989), breve joya que resume algunas de las obsesiones recurrentes de su autor:

> La luna de febrero que entreabre la rama
> sabe tal vez de una piedad, del llanto
> del hombre, que ve el cielo cimbrearse
> y el nudo negro de la luz.

En este sentido, es posible leer el trayecto desde *Clima* hasta *Sobre una piedra extrema* como la lenta y ardua construcción de una lengua poética, en tanto que objeto o materia sensible. La cadena de sílabas y palabras desmenuzadas o esparcidas sobre la página que recorre los primeros libros de Sánchez Robayna se articula a partir de *Palmas sobre la losa fría* en textos discursivos e incluso narrativos, dotados de un ritmo más suelto y de una sintaxis más compleja; después de una primera etapa de poemas cercanos a la poesía concreta y a una concepción eminentemente visual (¿escénica?) de la escritura, el poeta adopta moldes sintácticos, métricos y estróficos más tradicionales que le permiten agrupar, engarzar y ligar elementos previamente dispersos. La palabra «molde», no obstante, es aquí poco apropiada, pues si algo caracteriza la poesía de Sánchez Robayna es, como hemos visto, su naturaleza orgánica, la trabazón latente que anima sus páginas. Y la singular belleza de los poemas últimos tiene mucho que ver con el modo en que tales estructuras formales dicen y encarnan un mundo radicalmente propio, construido y maduro ya en los poemas iniciales de *Clima*. Vuelve a quedar demostrado, así, que la voz del poeta (su timbre o acento particular) es capaz de apropiarse de cualquier esquema formal y darle un sello propio. Es imposible confundir el endecasílabo o el alejandrino de Sánchez Robayna con el de ningún otro poeta. Y conviene hacer hincapié en esto cuando se añade, con razón, que el poeta canario ha sido de los pocos entre nosotros que ha logrado cumplir el *dictum* pundiano: «Lo esencial de un poeta es que nos construya su mundo». El mundo del poeta es, ante todo, un mundo *verbal*; es decir, una respiración y una forma de decir absolutamente personales.

¿Cómo explicar, no obstante, la evolución lingüística que separa *Clima* de *Sobre una piedra extrema*? El mismo poeta ha hablado en otro lugar de «un tránsito del *estar* al *ser*», que habría sorteado o evitado un posible enmudecimiento después de la experiencia extrema de escritura de *La roca*. Todo esto queda más claro, me parece, si pensamos en el papel que juega el mundo físico en estos dos momentos de su poesía. En *Clima, Tinta* y *La Roca*, libros de clara filiación barroca a pesar del utillaje vanguardista que los envuelve, el mundo físico es visto en términos de representación o teatro de

signos. El poema es, pues, la representación de una representación, donde los elementos del mundo físico son leídos como signos y los signos verbales se integran en el tejido matérico del mundo. Así, la roca o la retama de tantas páginas es un signo, una palabra que el poeta lee o escucha atentamente, del mismo modo que la palabra del poema adquiere la dureza y negrura enigmática de la roca o la aspereza del tallo. No hace falta considerar con detalle este juego de representaciones ilusorias para comprender que uno de los riesgos inevitables que corre el maestro de ceremonias es el enmudecimiento o la repetición inane. La atomización del lenguaje en *La Roca* descubría su voluntad de reflejar la variada complejidad de un mundo que a su vez era pura convención, conjunto de signos que remitían a otros signos. Este peligroso juego sobre el vacío explica, creo, el silencio de cinco años que separa *La rosa* de *Palmas sobre la losa fría*, y la voluntad de sacralización del paisaje que permea este último libro. Desde la mismísima cita de San Juan de la Cruz que hace de clave inicial (*Su claridad nunca es oscurecida, y sé que toda la luz de ella es venida*), esta nueva consideración del paisaje como lugar o morada del dios (un dios que, por otra parte, se da casi siempre como espera o inminencia) logra dotar de un sentido ulterior a la escritura, arrumbando definitivamente el fantasma acechante del silencio. La roca o la retama siguen siendo palabras que el poeta escucha atento, sí, pero ahora el signo esconde un sentido que, aun mostrándose como ausencia, lo trasciende. Es cierto que ya en algún poema anterior de *La roca* (pienso, en especial, en «La Ventana: estrellas») se encarnaba un similar anhelo de transcendencia, pero hay que esperar a *Palmas sobre la losa fría* para que dicho anhelo halle expresión plena. Me atrevería a añadir que este libro, que inaugura a todos los efectos un segundo momento en la trayectoria del poeta canario, postula el concepto de «dios del lugar» como hipótesis de trabajo o posibilidad deseada, mientras que tanto *Fuego blanco* (1992) como *Sobre una piedra extrema* obran a modo de lenta y segura confirmación. La poesía de Andrés Sánchez Robayna ocupa en estos últimos libros el umbral de un conocimiento que se vive (ya lo hemos dicho) como espera o inminencia («aun si el conocimiento no es sino el umbral / de otra ignorancia, acaso, vacía de sí misma», se lee en un poema reciente), y que se despliega sobre las formas y accidentes del paisaje de la mano de un impulso que tiene mucho de panteísta, como demuestra el primer fragmento de «Más allá de los árboles», publicado en 1995:

Aquellas hojas,
enormes, ¿qué decían? Un lenguaje
parecían formar con su rumor, una
lengua
que debía aprender, hecha de grumos.

Eran las espesuras removidas
por el viento, allá lejos.

Yo acudía al ramaje, a las hojas
que hablaban.

Es un síntoma de la endeblez del pensamiento crítico de nuestro país que ciertas antologías de la reciente poesía española, como las firmadas por Miguel García-Posada (1996) o José Enrique Martínez (1997), hayan ignorado casi por completo este segundo momento de la obra del poeta canario, prefiriendo incluir algunos ejemplos (siempre escasos) del modelo de escritura de *La roca.* La urgencia y descuido propios de la reseña de periódico, que ocupa y ha educado a tantos de nuestros críticos, son incompatibles con el tiempo y el grado de atención que exige la obra de un poeta con la trayectoria de Andrés Sánchez Robayna, como en general ignoran a todo escritor cuya obra haya abandonado el barco común de la moda y haya empezado a profundizar en sus propias constantes y obsesiones.

Poemas 1970-1995 se divide, en fin, en dos trilogías encabezadas por un breve introito, *Tiempo de efigies*, escrito en 1970 pero reescrito quince años después, y divididas por un breve *Tríptico* que hace las veces de bisagra. El lector tiene la sensación de que con *Sobre una piedra extrema* (del que sólo se ofrecen aquí fragmentos, tal vez debido a su cercanía en el tiempo) se ha cerrado un segundo ciclo en la obra de Sánchez Robayna, pero es difícil adelantar los cambios y desarrollos que dicha obra pueda experimentar en el futuro. No es descartable, desde luego, una mayor presencia de elementos discursivos y narrativos, que ya tuvieron singular importancia en los últimos tres libros, además de un mayor énfasis a la hora de invocar la existencia de un «dios del lugar» como dador de sentido. Pero no habrá, me atrevo a asegurar, cambios violentos; si algo ha caracterizado desde siempre a la poesía de Andrés Sánchez Robayna es su excepcional coherencia y consistencia.

Un último aviso: estos poemas deberían leerse en conjunción con los diarios que bajo el revelador título de *La inminencia* nos entregó su autor a finales de 1996. La pareja constituida por estos libros ofrece una de las experiencias lectoras más plenas que puedan darse actualmente en nuestra lengua. Nos hallamos aquí ante libros complementarios que dialogan y se iluminan mutuamente ante el ojo asombrado y participativo del lector, y que se obligan a trazar el relato demorado y nítido de una educación de los sentidos y de la memoria. Lo que pervive es un discurso de extremo rigor sobre el asombro y el anhelo de trascendencia que sustentan la existencia, un discurso cuyo lenguaje, de memorable desnudez y concisión, sabe como muy pocos encarnar el mundo y nuestro paso por él.

Jordi Doce

Dalí, visto y no visto por Gibson

Aparentemente, pocas vidas son tan biografiables como la de Salvador Dalí. La abundancia de episodios, viñetas, escándalos, confesiones impúdicas, máscaras, disfraces, chismes, patochadas y escenas del gran mundo dan fácilmente para mucho. En efecto, el biografismo daliniano es ya abundante, incluyendo en él los textos del propio Dalí, fabuladores pero sintomáticos, aparte de estar dotados con una dosis de confesionalismo nada frecuente en nuestra lengua.

Ian Gibson ha querido hacer la biografía «científica» y minuciosamente fundada del pintor (*La vida desaforada de Salvador Dalí*, traducción de Daniel Najmías, Anagrama, Barcelona, 1998, 957 páginas). Lo ha conseguido, aplicando sus virtudes de paciente documentalista, ya demostradas en sus voluminosos trabajos anteriores sobre Lorca, José Antonio, Queipo de Llano y momentos coetáneos de la historia española. Si algo cabe reprocharle, no es defecto sino exceso. No hace falta, en una biografía, consignar absolutamente todo lo que se sabe del biografiado, porque no hay lenguaje que lo abarque. Hay que seleccionar, por doloroso que resulte el descarte de lo averiguado. De otra forma, la biografía, que es un relato, una novela documentada, se convierte en un archivo de informaciones, muchas de ellas reiterativas o subalternas.

Gibson conoce al personaje, como resulta obvio por la extensión de su libro, y tiene una hipótesis fuerte sobre su psicología: la vida de Dalí es un ejercicio de vergüenza que nace de un sentimiento de fragilidad (el pudor es defensivo en tanto oculta y protege) enraizado en otro, de inferioridad. Tal vez falten matizaciones al tema, pero la intuición es acertada. A Gibson, como a Dalí, le falta un tanto de psicoanalista, y ambos confunden, a menudo, a Freud con Jung. Tampoco les vendría mal a los dos (al biografista y al biografiado) elaborar más sus vínculos con el surrealismo. Marcadas las distancias, siempre cabe agradecer empeños tan cumplidos y laboriosos como el de Gibson.

La pequeña historia genética de Dalí alimenta lo antedicho. Hubo un hermano premuerto, del cual hereda el mesiánico nombre. La madre jamás aceptó el injusto reparto de vidas. ¿Por qué el primer Salvador había muerto y el segundo sobrevivía? La existencia de éste nunca le resultó del todo aceptable y, viceversa, el hijo acabó escupiendo sobre su nombre, recordándola como una felacionadora que lo dejó

sin miembro y rehuyendo todo contacto sexual con las mujeres. Más ampliamente, su paranoia lo llevó a soluciones radicales: el voyerismo o escopofilia, la masturbación, la eyaculación precoz y la obsesión visual por el cuerpo que se hace dramática en buena parte de su pintura.

Más que motivada por la persecución de un padre impúdico, violento y ordinario, como opina Gibson, se ve la paranoia de Dalí a partir de una despectiva figura materna y el privilegio que otorga a la hermana Ana María, defensora de la familia frente a los exabruptos del hermano, de la normalidad ante la transgresión. La devoción de Dalí por Gala, a quien suele representar en sus cuadros como heroína pagana o Madona, juega como compensación a esta figura materna destructiva y amenazante. Gala es sublime a la vez que, como la madre, siniestra: mercachifle, sisadora, sórdida, pesetera, buscona de chulos. Adorada en público, fue, en privado, objeto de riesgosas palizas por parte de Dalí, alguna de ellas casi mortal.

La máscara daliniana, su vocación histriónica, su gusto por el atuendo escénico y el maquillaje, son actitudes protectoras y distanciadoras: el habitante del escenario sabe que el público no sube a él, no lo ve de cerca. Los espacios obsesivamente cargados de objetos en sus cuadros, también aluden a la necesidad de llenar huecos, de no dejar pasar al perseguidor. No todo surge de un recóndito sentimiento de inferioridad, causado por el desprecio parental y luego reforzado, en la pubertad, al comprobar lo exiguo de su pene. Hay algo más, y menos subjetivo: la inferioridad que Dalí siente ante la abrumadora herencia de la pintura, a la cual hace constantes homenajes con citas y parodias, sin faltar las que rinde a sus contemporáneos que revolucionaron la visión creando el cubismo analítico: Picasso, en primer lugar, Gris, Braque. El no revolucionó nada y sus doctrinas están tomadas de Breton. Dalí fue epigónico, escolar, tardío y, si se quiere, menor y periférico. Ha dejado veinte o treinta obras memorables y una incontable cantidad de pintamonerías. Y él lo supo puntualmente, cuando pintó para cretinos con dinero (sic Dalí), cuando falsificó sus trabajos por mano de terceros, cuando firmó hojas en blanco.

Dalí fue un artista de la variación y la deformación, no casualmente fascinado por el modernismo. Las sirvió con una ética rigurosamente cínica, que siempre buscó en una autoridad exterior a la familia, un padre a quien rendir pleitesía: Lenin, Hitler, Franco. A este último lo honró con palabras del primero en desprecio de la libertad. Esto explica su evolución ideológica, desde el comunismo que abraza en 1919 hasta el fascismo que lo seduce hacia 1934 y provoca su expulsión del movimiento surrealista.

Hay un fondo nihilista en su psicología que vincula el despotismo del individuo con el despotismo del caudillo, la posición extrema del anarquista con la del autoritario. En un sentido digamos social, Dalí buscó siempre una iglesia: el comunismo, el surrealismo, el fascismo, la banca, finalmente, la Iglesia católica, a la que adhirió de viejo en forma ritual sin compartir nada de su reminiscencia cristiana. Tímido y vulnerable, admiró la potencia y defendió el nietzscheano triunfo del fuerte sobre el débil. Su fuerza consistió en conquistar el poder mediático y económico, al precio que fuere. Su recurso constante fue patalear como un niño malcriado para atraer la atención de los padres y hacerse pagar su indiferencia afectiva. No quería ser querido: para eso le bastaba con su narcisismo primario, su enamoramiento onánico. Quería que quisieran su obra firmada por Salvador Dalí, en un ejercicio de narcisismo secundario y productivo, el que sigue al repliegue de Narciso en su primera salida al mundo, cuando levanta la cara de la fuente.

Gibson halla una clave íntima en la vida de Dalí: su no conseguida relación amorosa con Lorca. Estaban enamorados pero Dalí no aceptó la consumación corporal de ese amor. Tal vez exagere Gibson, porque se trata de dos temperamentos artísticos muy disímiles, el uno (Lorca) llevado por una voluntad de forma muy decisiva y el otro (Dalí) por una proliferación formal descentrada y anárquica. De todas maneras, hay en ambos una similar preocupación por la figura ejemplar del ser humano, heredada del humanismo y que se descalabra en nuestro tiempo. Dalí es un pintor del descuartizamiento del cuerpo (mucho más que de la metáfora onanista, que obsesivamente maneja Gibson), un heredero del Goya negro. Más concretamente: descuartiza los modelos de cuerpo recogidos en la pintura de paradigmas, desde el Cuatrocientos hasta el pompierismo del siglo XIX, ese famoso arte «putrefacto» contra el que despotricó y que acabó aceptando como fascinante. Por eso aprende a «bien pintar» como aquellos maestros, a partir de su impecable oficio de dibujante (que él denostó intentando despistarnos): para poder despiezar mejor el legado de los maestros, de los padres.

Es, asimismo, un pintor del amor como imposible, del amor como distancia absoluta. Un cuerpo despiezado, un encuentro sexual irrealizable, el objeto erótico como un fantasma que no acerca a los amantes sino que los distancia, convierten el amor y su concreción corporal, en un mito, algo ajeno a este mundo. Dalí es un gran fabulador de la angustia que produce el desen-

cuentro del hombre consigo mismo a través del otro. No basta, entonces, con una explicación psicologista (Dalí temía hallar al otro porque era de su mismo sexo, sentía terror de la homosexualidad) sino que cabe advertir cómo el arte trasciende el documento biográfico y se torna objeto universal.

En cierta fecha, Salvador se reconcilia con su padre, el cual, a su vez, se ha convertido en franquista tras muchos años de liberalismo y anticlericalismo. La casa familiar recibe al hijo y a Gala. La madre ha muerto. Todo está, al menos provisoriamente, en su sitio: Gala en lugar de la madre, el nuevo padre en lugar del antiguo, el nuevo hijo sustituyendo al anterior Salvador. Corresponde, apenas, subrayar un detalle: el inquietante pintor fabrica ahora inmensos lienzos con alegorías *Kitsch* dignas de un museo provinciano. Ha subido al trono y, vestido con un disfraz imperial, se ha devorado a sí mismo. Pero, a la vez, se ha salvado, cumpliendo el destino inscrito en su nombre, porque devorado y deglutido, pudo ser objeto de un parto anal, como tantas veces lo alegorizó con sus obstinaciones coprófilas. Se ha salvado de la destrucción, del peligro de muerte, gracias a que una página en la historia menor del arte, lleva aquel preciso nombre.

Blas Matamoro

La despedida de Georges Duby

Hacia el final de su vida, el notorio medievalista francés se concentró en el estudio de las mujeres tardomedievales. El resultado es que se despidió de sus oficios y beneficios en tan lucida compañía escribiendo *Damas del siglo XII*, que en sus tres partes (*Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*; *El recuerdo de las abuelas*; *Eva y los sacerdotes*) publica Alianza en traducciones de Mauro Armiño, Carolina Díaz y Cristián Vila Riquelme.

Duby, con una larga experiencia a cuestas, es consciente de que la tarea del historiador tropieza con un objeto inaccesible: el pasado como presencia. En su lugar quedan los documentos, forzosamente fragmentarios. Sabemos algo de los varones de la nobleza, menos de sus mujeres, muy poco de la gente pobre. El resto es silencio, un vacío con un horizonte que se aleja a medida que el investigador se le aproxima y donde se instala su prudente imaginación, a reconstruir lo que el tiempo destruyó, o a interrogarse sobre las conjeturas de la his-

toria como desaparición. Estos límites son los que, paradójicamente, permiten a Duby exhibir sus mejores talentos profesionales, porque sus libros se leen como narraciones, con fluidez y tensión de página. Sus retratos son corpóreos y vivaces como los de un novelista. Sus viñetas, elegantes y coloridas. Y conste que no pone pigmentos de su cosecha para halagar al lector sino que busca los colores en el desván de la memoria, de esa memoria que se pierde con el tiempo y se gana con el Tiempo.

La tesis fuerte del libro señala que entre los siglos X y XII se conforma la sociedad moderna europea, es decir la sociedad feudal estamental, que exige unas estructuras familiares distintas a las anteriores. La aristocracia guerrera, nómada y pagana es reemplazada por la nobleza territorial, ordenancista, sedentaria y cristiana. Una familia errática, poligámica, rica en filiaciones confusas e irregulares, se somete a los dictados de la Iglesia en cuanto a la filiación, herencia y linaje. De aquí surge la importancia de la mujer en las capas dirigentes de la sociedad, porque es la certeza de la maternidad, justamente, la que estabiliza las estirpes. De tal relevancia deriva cierto poder doméstico femenino y el tipo de matrimonio noble, en el cual un varón de rango inferior pretende a una doncella de rango superior, de modo que ella sea su dama, es decir su señora.

Decisiva en la casa, administradora de patrimonios, dueña de la castidad de la casta, la mujer, en cambio, apenas puede ejercer el poder público, si no es como reemplazante del marido ausente o muerto. Entonces es cuando se viriliza y exalta sus partes varoniles, o sea el control racional de los impulsos, su sometimiento a la ley, que la conecta con el Gran Legislador, es decir Dios.

Una división tajante entre lo varonil y lo mujeril se pone en escena a partir de la Escena: la expulsión del Paraíso, obra de Eva, la cual instaura la mortalidad y la perpetuación de la vida a través de la muerte y la concepción, doble carga que las mujeres soportan como castigo por la ligereza de la costilla hecha tentadora.

Una doble calidad rodea a la figura femenina, doble como lo sagrado: es enaltecida por la poesía amatoria y denigrada por el sermoneo de los confesores. Puede ser santa, mártir, profetisa, madre del Redentor o bien cortesana, corruptora, pródiga y simple. Su amor, fuera del matrimonio, si no se eleva a la disolución mística, acarrea desdichas. Dentro de la coyunda marital, se diluye en la apacible costumbre, dirigido por la dilección protectora

del marido y compensado por los dolores y servidumbre de la maternidad y la crianza.

A través de figuras paradigmáticas, Duby examina la diversa personificación medieval de lo femenino: Leonor de Aquitania y su iniciativa en favor del divorcio y la autonomía de la esposa; Eloísa, la mujer fuerte que ama la inteligencia y desdeña el placer; María Magdalena, sometida a su Divino Señor, que peca para arrepentirse y purificarse en un camino de perfección; Iseo, inventora de la mística locura de amor; Juette, la visionaria ignorante. Y suma y sigue.

Lugar destacado ocupa el problema del amor en estos albores de la modernidad, el siglo XII del primer Renacimiento, así categorizado por Johann Huizinga y seguidores. Duby suscribe la famosa y vapuleada teoría de Denis de Rougemont acerca de que en el XII se fragua la categoría del amor moderno occidental, rasgo distintivo de nuestra cultura, y que fija una tradición en el imaginario de Occidente. Para Duby, el amor cortés es una construcción de origen religioso, debida a monjes y sacerdotes intelectuales que escribían en *langue d'oui* (Isla de Francia, Picardía, valle del Loira) y cuyo modelo es la sumisión del caballero a la Virgen. Llevada a las cortes, se convierte en un código de buenas maneras, en un juego, donde los vasallos honran a su señor alabando amorosamente a la señora. Duby cree que el amor por excelencia es el que nace en las cofradías de varones solos (guerreros y monjes), una compartida elevación hacia los supremos ideales que sólo resultan accesibles a los hombres. Por ello, la amada suele caracterizarse con nombres masculinos (*midons*: mi señor). La mujer es objeto de rapto y veneración, pero, como depositaria de las facultades misteriosas de la naturaleza (la vida y la muerte), fuente de recelo, desconfianza y temor.

Duby se despide de sus lectores y se queda con ellos, o sea con nosotros. Nos deja en hermosa y terrible compañía: las abuelas de nuestras abuelas. Y algo más: una interrogación sobre el poder, sobre el quién del mando y la organización de las sociedades, de esas que dan tumbos entre el tiempo y el olvido, dejando algún resquicio a la imaginación histórica.

B. M.

Crónica de la narrativa española:
entre Martín Gaite y Marías

Una novela valiente y tensa como la del chileno Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Anagrama) puede hacer recapacitar sobre alguna limitación de la literatura española de hoy. No es de calidad excepcional pero ilumina indirectamente los reparos actuales a una literatura que puede llamarse de denuncia y crítica del presente moral y se escribe con armas literarias muy afinadas. Ese libro es una invitación a releer cosas españolas –y por eso lo traigo al principio de esta crónica sobre narrativa española– con otros ojos, menos complacientes: su ambición crítica consigo mismo y los suyos, bañada en literatura borgiana y milimétrica, no se encuentra con frecuencia, y por eso mismo sirve para callar cualquier lamentación sobre la imposible reconciliación entre la crítica social y moral y la literatura de calidad.

Por supuesto que nadie se censura. Pero ese es un saber heredado y muy próximo: basta el silencio para que obre la censura, basta la pactada o rutinaria desatención sobre algo para que desaparezca, basta el protagonismo de un autor o un título para que el silencio se instale en muchos otros. ¿Por qué incluso el lector más atento no ha encontrado ninguna reseña de una novela tan atípica y valiente como la de Ramón Saizarbitoria, *Los pasos incontables*, publicada por Espasa-Calpe –traducida del vasco por Jon Juaristi–, y dedicada a examinar el abono de un vasquismo armado de razón antifranquista y sinrazón nacionalista? Ni son muchas las novelas que han pensado ese asunto ni parece que vayamos holgados de intromisiones en la intimidad de quienes hoy son padres potenciales o han podido serlo de los cafres de Jarrai.

La oscuridad mediática en la que se movió hasta hace muy poco tiempo Manuel de Lope sirvió para reafirmar en sus pocos lectores que tenía el signo de la calidad, porque la había: desde *Octubre en el menú* hasta *Bella en las tinieblas*, el proceso que ha seguido literariamente ha sido el de la propia maduración como novelista, con manifiesta desatención de criterios de otro orden, mientras que su última novela *Las perlas peregrinas* (Espasa-Calpe) sólo mantiene en alto una floja ambición paródica y una evidente meta comercial. Con ella ha querido ganar un premio y proponer una parodia de la novela de género, pero sobre todo de la novela de éxito, sea cual fuere su género, o incluso incluyendo de todos un poco; una intriga, alta sociedad, dineros y aeropuertos, golf y sexua-

lidad explícita, elegías al tiempo fugitivo y apelaciones a las oscuras entrañas de la sociedad capitalista. Sí, ingredientes para una parodia que no logra cumplir con la finalidad última: desautorizar o menoscabar el valor del género parodiado porque se limita a copiarlo. Le sucede un poco como a Pedro Almodóvar y la película que protagonizó Victoria Abril, *Kika*: mal podía funcionar la parodia de un programa de telebasura, cuando la telebasura era abiertamente superior en desbarre y disparate de lo que fue capaz de imaginar la, en el fondo y en la forma, civilizada fantasía creativa de Almodóvar. La apuesta ha sido comercial, pero la intención ha sido nítidamente literaria.

Pero lo ha sido también en Javier Marías y en Carmen Martín Gaite. Ambos autores me parece que han confiado muy holgadamente en sus instintos más hondos, como si se hubiesen dejado llevar por algunos de los estratos de su personalidad literaria más característicos pero también más peligrosos. Aquellos que el escritor conoce y reprime cuando el oficio es todavía una brega difícil e insegura, y por tanto aquellos mismos que libera más relajadamente cuando el oficio ha dejado de ser un reto y se convierte en una rutina apasionante pero demasiado conocida, bien manejada, fácil de producir y ampliamente respaldada por la crítica o, y sobre todo, por la propia sociedad literaria. ¿Se explican dos libros como *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara) e *Irse de casa* (Anagrama) como formas del relajamiento de la disciplina del escritor sobre lo que sabe sus querencias más instintivas, como expresiones de la confianza excesiva en sí mismos como narradores? ¿No tienen los dos libros algo de testimonio de una consagración literaria, no tanto por la calidad de ambos cuanto por revelar pero que muy bien algunos de los componentes más esenciales de sus mundos, pero esta vez liberados a su propia suerte, un tanto abandonados e inmunes a la corrección o la rectificación que el sentido crítico y autocrítico habría alimentado antes?

Y sin embargo son libros de escritores de calidad, integrados en un circuito profesional. Y entre publicar un libro más y no publicarlo, el escritor profesional opta por hacerlo porque esa es una fuente de ingresos principal y regular. Pero entonces la crítica habrá de medir las cosas en términos de un mercado estable, que ha de ir alimentándose incesantemente y muy raramente con obras de primera fila. Y nadie lo pide, aunque sí es necesario definir ese nuevo papel que incumbe a la crítica en una sociedad literaria que ha aumentado su producción indígena de manera abrumadora y explota numerosísimos resortes que no son sólo de naturaleza estética o literaria.

Son casos distintos, desde luego. Martín Gaite ha redactado esta novela en el trasfondo de la memoria de sí misma –la sí misma que escribió hace muchos años *Entre visillos*– y le ha salido una novela recapituladora de una biografía profesionalmente satisfecha. Su personaje protagonista regresa a la ciudad pequeña de la que salió muchos años atrás y evalúa allí el tiempo vivido fuera, el coste personal de ese tiempo, y reanuda relaciones interrumpidas, pero sin deshacer los lazos nuevos, los que ha dejado temporalmente en Estados Unidos. El lector y la lectora de Martín Gaite encontrarán lo que saben que pueden esperar de esta narradora y sentirán el acecho de lo sentimental atosigado, de la meditación breve y acotada en la intimidad: valores propios de su narrativa que, sin embargo, aquí no rayan más alto de lo que lo habían hecho en sus mejores obras, en el esfuerzo de *Ritmo lento* o en la deslumbrante penumbra de *El cuarto de atrás*.

Javier Marías ha apostado más fuerte, sin duda. Me parece que es una apuesta de valentía literaria, pero no estoy nada seguro de que haya resuelto bien el desafío consigo mismo. Este texto autobiográfico no tiene nada que ver, sin duda, con el modelo de clasicismo y transparencia narrativa que tuvo *Ardor guerrero*, de Muñoz Molina, aunque sí comparte muchas cosas más con un libro que pocos recordarán, pero que fue lo mismo hace cincuenta años, y el título le cuadra estupendamente. *¡Dios, la que se armó!*, de Francisco Candel. Los libros autobiográficos tienen unas condiciones de género muy estables, y muy tradicionales. Las rupturas técnicas o la innovación literaria resultan extremadamente arriesgadas, y apenas han funcionado. De hecho es la limitación, en el ámbito español, más evidente de la literatura autobiográfica.

Posiblemente Javier Marías ha concebido un libro testimonial, autobiográfico, que no vale llamar novela, con el propósito justamente de romper ese modelo lineal, con la conciencia de irrumpir innovadoramente en el género, y llamando la atención en todos los sentidos a partir de un pretexto constante, todo lo que ha suscitado la redacción y la publicación de una novela suya, *Todas las almas*: las confusiones entre realidad y ficción, las relaciones con su editor, la venta de los derechos cinematográficas, las peripecias personales en Oxford, la memoria personal. Ha reunido, así, materiales que nacen de la ira y el resentimiento, de la voluntad de documentación y narración ficticia y del sentimiento más íntimamente personal. Es en este último apartado donde se leen las mejores páginas: e incluyo en esa cursi expresión –íntimamente personal– el retrato exacto, luminoso, de Francisco Rico (es él), pero también la evocación del pasado familiar –el hermano, la

madre, el padre– o casi familiar –las páginas sobre Juan Benet me parecen también espléndidas, con aciertos rotundos, como las que dedica a algunas de sus amistades.

Se le han reprochado defectos de escritura, e incluso un estilo atropellado. Yo creo que Marías ha querido romper la neutralidad de su voz narrativa con un grado de descuido espontaneísta, o con un intento de prosa liberada de la sintaxis narrativa, dictada por la efusión testimonial y autobiográfica, más torrencial y menos ceñida a deberes de narrador y novelista. Por eso no comparto demasiado esa crítica, aunque de lugar a rarezas sintácticas y a algún atolladero para el lector, pero definen una forma de la literatura autobiográfica, una forma de escritura con alguna voluntad de liberación retórica y confesional.

Lo que resulta inconcebible en escritor adulto e inteligente, es la diatriba que en tantas páginas organiza contra su editor barcelonés, Jorge Herralde, a quien no nombra, o las formas patéticas de la protesta que emplea contra los productores de la película que nació de *Todas las almas*, a quienes sí nombra, Elías y Gracia Querejeta. El modelo, por supuesto, está en Juan Benet, que dijo todo lo que le pareció (malo) de la editorial Destino a propósito de su primera novela *Volverás a Región*, y muchas veces con razón. Y seguro que muchas razones asisten a Marías en este encadenamiento de agravios. Lo que no se entiende nada bien es que no comparezca ni una sola razón positiva en los enemigos Herralde y Querejeta. Y la disculpa de lo confesional no da para justificar la parcialidad ciega, obcecada y literariamente infantil: entiéndase bien, infantil por falta de equilibrio, por instintiva, por desbocada; el lector asiste a la monumental zapatiesta de un escritor agraviado por un editor literario y un productor cinematográfico. Uno acaba pensando que la escritura misma del libro le hace perder la razón, sin haber ganado un crédito literario mayor al que tenía y tiene.

Jordi Gracia

América en los libros

En el ejército del faraón, *Tobías Wolff, trad. de Marcelo Cohen, Alfaguara, Madrid, 1997, 255 pp.*

Esta novela del estadounidense Tobías Wolff (Alabama, 1945) continúa el ciclo autobiográfico iniciado con la exitosa *Vida de este chico* (Alfaguara, Madrid, 1991), objeto de una versión cinematográfica de cuidada factura. Por su tema, la guerra de Vietnam, *En el ejército del faraón* toma la dirección de una búsqueda histórica cuyo orden y códigos se han ido estableciendo desde fines de los sesenta, merced a una entrega masiva de obras de muy diverso tono ideológico, por lo común decepcionante desde una perspectiva artística, aunque rica en contenidos para psicólogos sociales y tratadistas políticos. Se podría decir que, en los casos más benignos, los autores intentan fijar por escrito anécdotas terapéuticas para su tribu, persuadiendo al lector de lo justificados que estuvieron sus padecimientos en el frente o, por el contrario, recalcando sus convicciones pacifistas. Cabe decir que lo que atestiguan, a través de sus relatos, novelistas como Tim O'Brien y Robert Olen Butler, es lo mismo que parecen repetir los veteranos de guerra en sus centros de reunión, es decir, justificaciones, autoengaños y, muchas veces, imposturas. Pero, entiéndase bien, el problema surge cuando, en ese trayecto entre lo experimentado y lo contado afloran los delirios persecutorios y la desviación racista, desarreglos presentes en más de una obra escrita y, por supuesto, en muchas producciones hollywoodenses sobre Vietnam. Al contrario de esas perspectivas, el libro que aquí reseñamos obedece a una motivación distinta, que nada tiene que ver con el remordimiento y menos aún con el atavismo guerrero. Tobías Wolff aborda la construcción del yo autobiográfico eludiendo el documento histórico, acentuando aquellos detalles que mejor definen esa máscara de sí mismo: los riesgos que salen a su encuentro, los puntos de transición que lo sitúan entre el desconcierto y lo previsible, lo errático de un comportamiento que, no obstante, tiende al orden, como si el destino quisiera para él la regularidad. En cierto sentido, Wolff, fruto de una familia desequilibrada por todos sus costados, parece asumir en ese enfrentamiento con el caos de la guerra la pretendida hombría del novelista aventurero (¿a imagen de su admirado Hemingway?), una meta subjetiva que justifica la meticulosa selección de episodios, tendente a resaltar las pruebas que

afronta. Sobre estos supuestos, el recurso a la memoria, en el caso de Wolff, elude bastantes de los tópicos que han hecho de esa guerra perdida un modelo consensual, escapando por ello de una escenografía sin compromisos de verosimilitud, donde no suelen faltar el *napalm* y los aldeanos sufrientes, las prostitutas maternales y el Viet Cong en la espesura. No, aquí el narrador tiene un apunte de originalidad evitando los clisés propios de una sociedad restrictiva (el cuerpo militar de Fuerzas Especiales), con su habitual ingrediente de violencia, y opta por retratarse en un entorno de superación donde caben la perplejidad y el humor. Por todo ello, esta novela ágil, amena, viene a sumar una perspectiva singular a la extensa y, demasiadas veces, superflua bibliografía novelesca sobre Vietnam.

Llamadas telefónicas, *Roberto Bolaño, Anagrama, Barcelona, 1997, 204 pp.*

He aquí un nuevo libro de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953), de quien ya conocíamos *La literatura nazi en América* (Seix Barral, Barcelona, 1996) y *Estrella distante* (Anagrama Barcelona, 1996). El narrador chileno, afincado en España desde 1977, compila en este volumen catorce cuentos, divididos en tres bloques con igual título que el último relato incluido en cada uno de ellos. Una división sólo aparente, pues aunque cada apartado parece detenerse en un tópico (escritores que bordean el fracaso, hombres duros y mujeres enigmáticas), en realidad cabe plantear una lectura temática común: Bolaño nos dibuja mediante sus personajes los muy variados gestos de la marginalidad. Pero las claves de su propósito van más allá, pues recorre, casi siempre con ironía, líneas temáticas ambiciosas, como la urgencia del acercamiento al otro, la inutilidad de ciertas expectativas sociales, la pasión descomedida, el desplome último de cualquier máscara, el fracaso. Con semejantes materiales es posible dar una impresión general de las figuras que habitan estos cuentos; algo hay de juguete roto en casi todas ellas. Bajo su melancolía (sabido es que la aflicción favorece las confesiones), se esconde la confianza de librarse alguna vez de la mala ventura. Subraya la citada recurrencia de temas un personaje destacado, Arturo Belano, en quien se unen el mundo personal de su creador y experiencias tomadas de otras biografías, en algún caso identificables.

Cambian las perspectivas, los puntos de mira y, por tanto, las anécdotas: el joven escritor que aprovecha las enseñanzas de un veterano en el oficio, expatriado,

curtido ya en la rutina de los premios literarios, con una hija fascinadora. El turbio juego de sospechas establecido entre quien anhela el éxito literario y quien, habiéndolo alcanzado, inspira al otro un personaje de su nuevo libro. El peligroso romance moscovita de un buscavidas a sueldo del hampón para quien busca amantes. La actriz de películas pornográficas que confiesa sus recuerdos a un detective chileno... Si bien se mira, son todas ellas historias que acaban asemejándose a esa «canción de borracho que habla de la muerte y del amor, las dos únicas cosas verdaderas de la vida».

En otro orden, el ejercicio literario de Bolaño acarrea lo auténtico y lo ficticio, proyectando una memoria distorsionante y fabuladora, que no renuncia a la ternura. Las de *Llamadas telefónicas* son, en gran medida, figuras periféricas, de probable ubicación en la cultura masiva (el cine de géneros, la novela detectivesca), si bien su elaborado carácter las distancia del esquematismo y pone de manifiesto conflictos e interrogantes que, atenuados por finales ingeniosamente abiertos, nunca terminan de resolverse. Es así como el autor logra, en lo fragmentario del relato, una densidad de contenidos que ensancha sus márgenes. Por lo demás, estos cuentos, algunos con material novelesco en estado seminal, prueban el dominio de su autor en el acto de contar.

Cita en Marruecos, *Rodolfo Rabanal, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, Buenos Aires, 1996, 238 pp.*

Conviene decir por anticipado que Rodolfo Rabanal (Buenos Aires, 1940) es autor de una obra narrativa sobresaliente, escrita con inteligencia y habilidad, según lo revelan, entre otros títulos, *El apartado* (1974), *Un día perfecto* (1978) y *En otra parte* (1982).

En *Cita en Marruecos*, su última entrega, el personaje central se sitúa en los márgenes de un territorio que le es ajeno, dominado por fuerzas que esclavizan su memoria y sus sentimientos. El pueblo pampeano de San Antonio de las Heras es el escenario donde vive su destierro, habitante de un caserón, herencia paterna. Se sabe que una casa es control del espacio, introducción de lo previsible a la sombra de sus paredes, estabilidad para quien dentro de ella busca amparo, sea éste permanente o circunstancial. Toda casa es, además, una entidad de memoria que, a su modo, viola el orden inerte de los objetos y registra en ellos el paso del tiempo, avivando fantasmas allí donde sólo debiera hallarse lo inanimado, sin otro deterioro que la erosión. En este caso el protagonista de la novela pretende hallar una senda de regeneración familiar (origen, ascendencia), pues la casona heredada custodia también la

remembranza del padre muerto, cuyo rastro sombrea cada habitación. Pero en Casa de la Punta es fruto de una ganancia secreta, ilícita, y el vínculo paterno, obsesivo en el recuerdo, adquiere un componente rechazable que sea acaba convirtiendo en una deuda para el hijo, cuyo pasado, enigmático, reinterpreta con fantasía peregrina: «La doble vida de mi padre me llevaba a considerar mi propia vida como el efecto de aquella peripecia secreta, hecha de un tenaz ocultamiento cuidadosamente labrado más allá de la fragilidad de toda mentira». Charito, la hermosa mucama a quien contrata, es al principio la muchacha que él ha de proteger de un entorno bárbaro, pero su cuerpo, misterio diferente y apetecible, invita con su sola figura a una pasión sostenida, motivo de futuras violencias. A la presencia física de Charito en la casa se añade la evocación de otra mujer, Cora, confidente, amiga, que también alivió en el pasado la soledad del protagonista. Pero este recuerdo, como el de su padre, sólo plantea interrogantes, y es preferible el goce carnal que ofrece el cuerpo de Charito, aunque el futuro con ella también signifique incertidumbre. Mas cuando el sexo le conduce a reconocerse en su propio cuerpo, cuando empieza a evitar el constante extrañamiento aceptando su propia diferencia, sufre, extranjero siempre, la agresividad del clan de Charito. Entonces la casa –su protección, su memoria– sufre las consecuencias. Y es en ese instante cuando comienza el exilio consciente, su genuina marginalidad, el extremo vital que Rabanal emplea, fructuosamente, como material novelesco. Obra donde es apreciable la huella de muchas lecturas, *Cita en Marruecos* es un valioso trabajo literario, estimulante por su mediata aproximación a la naturaleza íntima del desarraigo.

Tuyo es el reino, *Abilio Estévez, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, 346 pp.*

Desde un sentimiento de cubanidad, esta novela de Abilio Estévez (La Habana, 1954) construye un dominio de existencia, la Isla, cuyos habitantes, imbricándose en una precaria organización social, dedican sus horas al juego de evocar y ser evocados, movidos por espejismos que parecen invitar al lector a incorporarse a su mundo de sombras. La congruencia de la Isla se debe a su dinámica interna: la lluvia y la selva imponen su poder primigenio sobre el hombre, que se defiende del azar mediante la arquitectura (caserones, jardines, una librería) y la costumbre. Pero la previsibilidad de ese entorno resguardado es condicionada siempre por el autor, quien, dominante, nos guía

y reclama nuestra atención: «Decido que hoy sea jueves, finales de octubre»; «Como este relato se escribe en Cuba, la lluvia cae con furia». Y esa lluvia acota los espacios, recluye, como lo hace la oscuridad, a unos pobladores que, al cabo, han de someterse a los designios de la Isla, imploran a Dios y, como en un teatrillo de sombras chinescas, son articulados a placer por el narrador, que invoca, en lo literario, su manifiesta calidad omnisciente, aunque, huidizo, busque su máscara de piloto en otras voces.

Estévez utiliza distintas homologaciones simbólicas de la Isla para interpretar lo cubano, lo caribeño que acaba constituyendo una *imago mundi*. La disposición y textura de sus espacios recuerda un templo, donde se alternan el alejamiento de la objetividad, la duda, los hábitos y las evocaciones. Organizar con ceremonia ese territorio religioso supone la reiteración de la tarea ejemplar de la divinidad, esto es, actualizar la cosmogonía y penetrar en el tiempo mítico: «Una de las virtudes de la literatura es quizá que con ella se pueda abolir el tiempo, o mejor, darle otro sentido, confundir los tres tiempos conocidos en un cuarto que los abarque a todos y provoque lo que podría llamarse simultaneidad». Y según esa regla, domina en la obra un tiempo singular, recuperable pero nunca histórico, quizá el tiempo de la infancia, ajeno a la idea de aniquilación, propicio a la fantasmagoría y la promesa eterna. El autor, consciente de esa ambigüedad temporal de su/la literatura, insiste en proponer opciones para desentrañarla (la búsqueda proustiana, el tiempo condensado de los sueños, los ciclos de la naturaleza), postulando en esta y otras cuestiones una intensa cooperación interpretativa del lector, a quien convida a un juego textual que favorece su particular elaboración de significaciones distintas sobre el mismo fondo de la novela.

La constante referencia libresca en el curso de *Tuyo es el reino* confirma la noción de ambigüedad y capricho que altera toda observación de lo real, cuyas coordenadas dependen de una experiencia privada. Y ésta, en el caso de Estévez, debe mucho a la indagación religiosa y a la ficción literaria que, como se advierte, tan beneficiosamente ha sabido explorar.

Materia dispuesta, *Juan Villoro, Alfaguara, México, 1997, 311 pp.*

En un libro anterior, *El disparo de argón*, Juan Villoro (México D. F., 1956) exploraba la atmósfera del Distrito Federal mediante la evocación simbólica de un barrio imaginario, San Lorenzo, completando así lo que él ha definido

como una novela sobre la mirada. *Materia dispuesta* regresa al mismo territorio, si bien con una propuesta diferente. Esta vez la ciudad es un vasto campo de estados intermedios, mudable, sin perfiles claramente definidos y surcado por fronteras que acaban por resultar nebulosas. El protagonista, Mauricio Guardiola, vive su niñez en una colonia ficticia, Terminal Progreso, situada en las afueras de la ciudad. La cercanía de los canales de Xochimilco propone una doble indefinición del lugar, a medio camino entre lo urbano y lo silvestre, entre el pasado azteca y el progreso industrial de la modernidad. Como un símbolo vivo de la indeterminación del sitio, los ajolotes que allá pesca Mauricio viven en un perpetuo estado larval. Y el niño, a imagen del ajolote, asistirá a los acontecimientos que suceden a su alrededor sin rebasar del todo la adolescencia, sin abandonar ese lastre de la infancia. El padre, un arquitecto corrupto, colecciona sus amores clandestinos con la complicidad del pequeño, cuya educación erótica empieza por la mirada, observando los vaivenes pasionales de su progenitor. Esa figura del padre también posee una escasa definición, pues renuncia primero a su autoridad de patriarca, ganado por los amoríos ilícitos, y luego, con obsesión de converso, se empeña en exaltar lo vernáculo, asistiendo a celebraciones charras o rescatando los valores nacionales en sus diseños, como si en ello le fuera la identidad. Figuras ambivalentes como él son las otras que pueblan el relato, afectadas siempre por un curioso mal de tierra, en una ciudad que se descompone al tiempo que extiende su contorno. Incluso en la persona del narrador se maneja tal impresión, pues el yo confesional, de forma paulatina, cede su lugar a la tercera persona a partir del capítulo cuarto, donde nos es revelada, una vez más, la simbólica maleabilidad del protagonista: «me esforzaba por ser otra persona, sabiendo que el proceso no dependía enteramente de mí».

Con un título bien significativo, *Materia dispuesta* ofrece una reflexión llena de ironía sobre lo dificultoso de fijar atributos estables de autodefinición. De su lectura se deduce que la mexicanidad es una categoría abierta y su percepción, subjetiva, a diferencia de lo sostenido desde el fervor castizo. Cierto que el yo (Mauricio) se inserta en una comunidad (la metrópoli), pero lo hace a través de relaciones de tránsito que, en su variable complejidad, van prolongándose en el tiempo, y no por vínculos discriminadores, cristalizados. Al cabo, esto es el azar: en la inteligente novela de Villoro, un terremoto, inversión del orden, puede inaugurar un nuevo sistema urbano y, cosa notable, despejar la perspectiva del protagonista.

Peregrinos de la lengua: Confesiones de los grandes autores latinoamericanos, *Alfredo Barnechea, Alfaguara, Madrid, 1997, 305 pp.*

Dentro del contexto periodístico, se hace evidente la relevancia del género de la entrevista, acaso, uno de los más difíciles, pues requiere que el interrogador sepa preguntar con buen juicio, rastreando el pensamiento del entrevistado con ingenio, carácter y habilidad dialéctica. Preguntar a un escritor exige, asimismo, el conocimiento de su obra (más allá de la simplicidad de los resúmenes de archivo) y la claridad del concepto sobre el cual debe ejercitarse el diálogo. Colecciones de entrevistas como las reunidas en *El arte de narrar* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1977), de Emir Rodríguez Monegal, y *Escritores a fondo* (Planeta, Barcelona, 1986), de Joaquín Soler Serrano, aciertan en su propósito de caracterizar mediante la conversación a varias celebridades de la literatura en español. Ateniéndose a la misma fórmula, *Peregrinos de la lengua* brinda materiales de considerable interés. En este volumen se conjugan felizmente las indagaciones de Alfredo Barnechea, periodista peruano con experiencia en el género, y la palabra de varios escritores iberoamericanos, que organizan sus recuerdos y reflexiones según esa pauta flexible, documentada, que exige toda charla en profundidad, si bien aquí no hay un elemento dominante a considerar, como podría serlo el propio hecho creativo, sino una búsqueda fluctuante de pareceres que conduce a reflexionar sobre cuestiones diversas, como la ideología particular, el cotidiano quehacer literario o el detalle biográfico. Junto a este marco variable de la interrogación, se vuelve significativo el trato personal, las maneras de hablar que favorecen el mutuo entendimiento entre los conversadores y no sus reservas o susceptibilidades. Por supuesto que ese dominio de la pregunta exige cierto grado de dramatización para motivar, demorar o agilizar el juego de intercambio y descubrimiento, pero ello no contamina el proceso, según queda de manifiesto en lo aquí transcrito.

La edición incluye diálogos con Jorge Luis Borges, Alfredo Bryce Echenique, Julio Cortázar, José Donoso, Jorge Edwards, Carlos Fuentes, Álvaro Mutis, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Manuel Puig, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa. Realizadas en diversas fechas y para medios de variada naturaleza, las entrevistas de Barnechea traen al primer plano experiencias puntuales de cada entrevistado, desgranadas por sugerencia oportuna del interlocutor, que sabe mantener e incluso corregir esa dinámica interna del diálogo sin convertirse en protagonista, sin guiar en exceso ese internamiento coherente por la

memoria ajena que, en suma, ha de aproximarse a la confesión.

A modo de encabezamiento, inaugura cada una de las conversaciones la pertinente nota aclaratoria que define las cualidades del interrogado y refiere las condiciones en que se dialogó con él.

Dos horas de sol, *José Agustín, Planeta, Barcelona, 1997, 249 pp.*

Publicada por primera vez en 1994 (Seix Barral, México), esta novela, cuya edición española comentamos, es una muestra representativa de la literatura de José Agustín (Acapulco, 1944), uno de los integrantes más considerables de la llamada Generación de la Onda, surgida del variopinto movimiento contracultural de los sesenta y que, en lo literario, se caracteriza por cierta informalidad, un descaro renovador que alienta el uso de anglicismos y voces regionales, coloquialismos, palabras malsonantes e incluso modismos procedentes de alguna jerga pasajera, como la establecida por el *rock*. Es el *underground* californiano el que provee muchos de los contenidos de los cuales se apropian autores como José Agustín, cuya atención se derrama, entre otras cuestiones, por las ideologías de signo alternativo, la liberalización del sexo, los usos específicos de la droga (peyotismo, psicodelia) y los movimientos musicales de arte menor derivados de semejante conglomerado. El peaje del tiempo será lo que traslade a esos *acid-heads*, mirados hoy con nostalgia por el escritor, hasta el universo *yuppie*, tan de moda en la era Reagan, es decir, un estilo vital demostrativo de la terminante instalación social de quienes una vez se pensaron contestatarios.

Enlazado a esas circunstancias socioculturales, el relato de *Dos horas de sol* cuenta el viaje que dos periodistas, Nigromante y Tranquilo, realizan al Acapulco contemporáneo, un pequeño universo donde se advierte la esclerotización de la vida pública mexicana, expuesta por toda suerte de corruptelas municipales que impiden una prosperidad compartida y fomentan la explotación desordenada de los recursos naturales, escudándose tras el atractivo turístico para callar las voces discordantes. El huracán Calvin, que refuerza la idea de provisionalidad, amenaza con malograr el festejo de los dos protagonistas, quienes, ociosos, prefieren destruir la rutina con la atmósfera sedante de las discotecas, el romance desmemoriado con dos estadounidenses y, junto a ellas, la inercia del deseo y las drogas. El encuentro, los distintos encuentros con ambas reflejan la intrascendencia de sus estados interiores, aparte de insistir en una reserva de imágenes que, obviamente, escenifican las últimas

relaciones de México con su vecino del Norte.

José Agustín alterna la primera persona, en boca de Nigromante, con la tercera, que usa para caracterizar, irónico, la progresiva dispersión de los personajes, la imperiosidad de sus ambiciones frente a una realidad decepcionante, que los desarma en el más amplio sentido. De ahí el recurso a detallar algún que otro pasaje histórico, y también la biografía de ciertas figuras marginales, ficticias o no, como una manera de juzgar el frustrante destino políticosocial de los mexicanos. De acuerdo con un estilo propio, la continuada cita musical y mucho guiño a los de su generación sirven al autor para establecer un alto grado de complicidad con los lectores.

Summa de Maqrol el Gaviero. Poesía, 1948-1997, *Álvaro Mutis, Introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, 1997, 304 pp.*

Esta reunión de la obra poética del colombiano Álvaro Mutis (Bogotá, 1923) llega a los lectores después de obtener su autor un alto reconocimiento en España, con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, y en Italia, con el Premio Grinzane Cavour. En su apretado estudio preliminar, Carmen Ruiz Barrionuevo, responsable de la edición, se sirve de un cuidado aparato informativo para el análisis del personaje poemático Maqroll el Gaviero, ese nómada simbólico de los escritos de Mutis que, en palabras de la editora «genera una visión intuitiva del mundo, muchas veces en el borde del delirio y la fiebre, pero con la visión lúcida de quien se desplaza ya por el final del camino». A propósito de Mutis y su *alter ego* literario, la especialista sondea el linaje poético del escritor, detalla su fértil trayectoria y se detiene a distinguir los rasgos constitutivos de su discurso lírico.

Antes del compendio de poemas, encontrará el lector una cronología biográfica y una bibliografía esencial, completadas por Ruiz Barrionuevo con la participación de Mario Barrero Fajardo. En el apartado introductorio, figura asimismo una indicación de los textos que han servido de base para reunir en este libro toda la producción en verso que el poeta ha entregado al juicio público hasta la fecha: *Obra literaria. Poesía (1947-1985)* (Bogotá, Ed. de Santiago Mutis Durán, Procultura, 1985), *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (F. C. E., México, 1990), *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (Visor, Madrid, 1992) y *Obra poética* (Arango Eds., Bogotá, 1993),

cotejándose todo ello con lo incorporado en *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970* (Barral Eds., Barcelona, 1973). Con arreglo a un loable criterio amplificador, al llegar a esta edición de 1997, encontramos dos poemas no incluidos en los citados volúmenes: «Balada imprecatoria contra los listos» (*Revista Atlántica*, 6, 1993) y el inédito «Ponderación y signo del tequila», enviado por Álvaro Mutis para ser publicado en esta compilación.

No podemos por menos de acoger con agrado y provecho la presentación de este libro, el más completo de cuantos hasta hoy se han editado con la obra en verso del poeta de Bogotá.

Guzmán Urrero Peña



Manuel Gago: *Tele y Moncho: «Rebelión en el Pilcomayo»*

Los libros en Europa

Diez grandes economistas: de Marx a Keynes, *Joseph Schumpeter, traducción de Ángel de Lucas, prólogo de Fabián Estapé, álbum de Manuel Santos Redondo, Alianza, Madrid, 1997, 535 más 69 pp.*

Desde 1955 conocemos en castellano esta recopilación de artículos más algún trozo de libro, y ahora se la arropa con textos complementarios en la serie de lujo con que Alianza se autoconmemora en sus primeros treinta años.

Schumpeter, que si no fue un economista sí puede considerarse uno de los historiadores y críticos de la economía más relevantes del siglo, pasa revista a la herencia y la coetaneidad de su disciplina, no evitando llegar a nombres tan postergados como Taussig y Fischer. Pero sus referencias mayores son sus maestros, Menger y Böhm-Bawerk (porque señala que lo principal de toda realidad económica es su concepción explicativa del valor, en el caso la teoría del precio como resultado de la utilidad marginal) y, notoriamente, dos economistas a los que cuestiona por desacertados y admira por encima de todos: Marx y Keynes.

De Marx indica que sólo aporta una teoría del interés y el beneficio, basada en una filosofía social hegeliana y una economía neoclásica, tomada de Quesnay y Ricardo. Son valiosas sus intuiciones sobre el ciclo económico e inválidas sus doctrinas sobre la plusvalía y el valor. Lo esencial del marxismo es su carácter religioso, que proporciona a sus seguidores un plexo de fines últimos que dan sentido a la vida, y promete un paraíso anterior a la muerte. Una religión primitiva, luego secuestrada por el poder de una iglesia, el bolchevismo, del cual difiere, según Schumpeter, de manera abismal.

Junto con los marxistas y los fisiócratas, los keynesianos configuran las tres grandes escuelas de adeptos que conoce la economía política. Con Marx comparte su utilidad práctica. Si Marx muestra que la teoría económica se puede transformar en análisis histórico y contribuir a razonar la historia misma, Keynes propone la teoría monetaria como centro del proceso económico en su conjunto, vinculando la teoría con la política en la acción contra las crisis depresivas y la previsión de las catástrofes por medio de los estímulos al consumo y la deserción del ahorro, que genera paro y parálisis.

La fascinación de Schumpeter va hacia el clasicismo: la teoría del equilibrio perfecto de Walras (que

no siempre optimiza la producción, según apunta Marshall) y el sistema de formación de precios como característico de toda economía (Menger). Por eso aconseja tomar a Marx en serio, desde una perspectiva conservadora, ya que su profecía de un socialismo inevitable carece de contenido: Marx nunca describió una economía socialista y la práctica ha demostrado que toda economía es capitalista, en tanto genera un rendimiento neto del capital (que varía según las técnicas de producción), siendo secundario que se atribuya o no a personas privadas. Más bien encuentra Schumpeter una salida ecuménica en la sociología económica de Pareto (antisocialista que tanto aportó al socialismo), anticipadora del Estado de bienestar.

Vivimos en el presente pero haciendo proyectos de porvenir. Esta dimensión de futuro es la que agrega el siglo XX a la historia del pensamiento económico. Muchas de las observaciones de Schumpeter, formuladas en la primera mitad de la centuria, cobran inédita actualidad, pues su futuro es nuestro presente.

Sobre la historia, *Eric Hobsbawm, traducción de Jordi Beltrán y Josefina Ruiz, Crítica, Barcelona, 1998, 298 pp.*

Hobsbawm es un historiador de campo, interesado por el siglo XIX y obligado, acaso por el flujo de su propia historia, a ocuparse del siglo XX. En estos artículos se encamina hacia asuntos teóricos, epistemológicos y de método histórico. Austriaco de formación anglosajona, la teoría no es su fuerte ni su preferencia, pero resulta inevitable en todo debate intelectual, y la Historia los ha conocido intensos en su propia y paradójica historia.

Los mejores aciertos del teórico Hobsbawm son, en efecto, paradójicos. Defiende como suprema la concepción materialista histórica de Marx, pero tal como la formuló Ibn Jaldún en el siglo XIV (el razonamiento es atribuible a un personaje de Borges). Pero se aclara: el marxismo es la concepción de la historia como un proceso en que los hombres son sujetos de la historia (éste es su poder y es su libertad) y objetos de la historia (ésta es su impotencia y es su servidumbre), además de que el historiador está sometido a la sociología del conocimiento, es decir a la explicación que la historia propone del saber histórico, convirtiéndolo en una historia interminable, nunca definitiva.

Como práctica, la historia es una narración ficticia que se vale de documentos fidedignos. Ficticia porque el pasado es una ficción hecha desde el presente y variable, según varía el mismo presente. La historia no es inevitable pero se torna inevitable, por lo que sólo caben sus previsiones como tenden-

ciales y no como proféticas. Desde luego, esta posición excluye cualquier pretensión científica del historiador (modestamente definido como investigador erudito del pasado) y sustrae a la historia del ámbito positivista, donde es considerada una ciencia natural, perfectamente predictiva.

Hobsbawm libra también sus combates particulares: contra el posmodernismo, contra el relativismo cultural y contra el nacionalismo, para el cual el pasado sí es cognoscible y siempre igual a sí mismo.

Heidegger y el judaísmo. La tolerancia compasiva, *Reyes Mate, Ed. Anthropos, Barcelona, 1998, 140 pp.*

Racista complaciente y vergonzante, Heidegger sólo aceptaba que se pudiese filosofar en griego, alemán y algo en latín. Reyes Mate explora una coincidencia que habría puesto de los nervios al tenebroso maestro de Freiburg: su parentesco intelectual con algunas tradiciones del pensamiento judío. Más concretamente: el espíritu o fantasma (*Geist*, antiguo *Gheis*) que coincide con el *ruah*, poder creador y aniquilador que sintetiza el eros y el tánatos (síntesis debida a otro judío, Freud); el pensamiento como reminiscencia o memoria; y el lenguaje como proceso de recuperación del origen, de lengua paradisíaca perdida en el olvido de la historia, que es olvido del ser.

En su paciente labor para rescatar la denegada judeidad de Occidente, Reyes Mate acude a un soslayado pensador contemporáneo de Heidegger y harto menos célebre: Franz Rosenzweig, cuyo libro *Estrella de la redención* ha sido por fin traducido al español (Sígueme, Salamanca, 1997). Rosenzweig, soldado en la primera guerra mundial y muerto en 1929, repensó el mito del sabio Natán de la comedia de Lessing como una incitación a construir la categoría de tolerancia a partir de la experiencia histórica de la intolerancia. Con ello cuestionó la adherencia de la Ilustración, que hizo de la tolerancia una categoría apriorística racional.

Ambos pensadores, el judío y el antisemita, piensan una similar crítica al pensamiento ilustrado, cuya crisis tuvo contornos sangrientos, precisamente, en aquella guerra. Mate va más allá y señala cuánto de judaico hay en el rector de Marburgo y de qué manera todos somos un poco todos, por ejemplo judíos.

El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset, *Rafael García Alonso, Siglo XXI, Madrid, 1998, 257 pp.*

Dentro del profuso mundo orteguiano, la reflexión sobre la estética

es insistente, a partir de su primer texto, las *Meditaciones del «Quijote»*. En especial, durante los años veinte, el filósofo, al ritmo de la beligerancia vanguardista y el balance patético de la guerra mundial, se concentra en temas de aquella disciplina.

García Alonso intenta sistematizar el pensamiento orteguiano en materia estética y, más concretamente, poética, haciendo interferir la tarea del escritor en el campo de la filosofía, es decir mostrando la «literatura» orteguiana como una vía de acceso al saber. En sentido más estricto, define la estética de Ortega a partir de algunas constantes: la conciliación de lo subjetivo (gozo) con lo objetivo (belleza); el predominio de la forma sobre la materia; la autonomía del arte y su propensión al hermetismo; su múltiple distancia de un mundo del que, sin embargo, es parte, porque lo enriquece con objetos «irreales», sin referencias previas.

Desde luego, Ortega supone y a veces ejerce una radical crítica de todo realismo y propende a defender un arte «deshumanizado» en tanto el modelo antropológico no es ya su referencia central. En este sentido, sirve como señal de una crisis del humanismo clásico, aunque la sensibilidad orteguiana es clásica en tanto busca la claridad y la nitidez formales.

Para situar esta zona del pensamiento orteguiano, García Alonso explora sus fronteras: la antropología del deporte y la fiesta, la noción de historia y de realidad histórica, el ser y el devenir, y la obsesiva e inconclusa vocación de Ortega por establecer una filosofía que permitiera pensar la vida, la inaferrable e inefable vida.

Una necesaria labor de sistematización es cumplida por este libro que se abre a los interrogantes contemporáneos en cuanto a praxis del arte y función/localización de la crítica estética, mostrando cuánto de acuciante actualidad sigue proporcionándonos el meditador del *Quijote*.

B. M.

La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza, *Miguel Herráez, Barcelona, Ronsel, 1998, 199 pp.*

La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza es el primer ensayo de Miguel Herráez, que viene respaldado por el galardón del Premio Internacional de Ensayo «Juan Gil-Albert» y un elogioso prólogo de Germán Gullón. Con este estudio se llena un espacio que quedaba vacío entre los múltiples títulos que sobre la novela española actual se han publicado en los últimos años. Porque el libro de Herráez supone una rigurosa sínte-

sis de las distintas tendencias que caracterizan el amplio espectro de la novelística española de los años setenta, y enlaza la singular obra de Eduardo Mendoza con la evolución del discurso novelístico que en España se desarrolla a partir de los años 50.

El libro parte con el propósito de aclarar el estado de la cuestión acerca de la encrucijada que forman los diferentes discursos narrativos que marcan la segunda mitad de este siglo en España bajo el membrete de «narrativa de postguerra». Las distintas modalidades que el discurso narrativo adquiere quedan clarificadas desde una nueva óptica crítica en las primeras páginas del libro. La pertinencia de este desgajamiento introductorio queda justificado en tanto que las novelas de Eduardo Mendoza se codifican, para Herráez, mediante la conjugación del retorno a la anécdota tradicional, la construcción de una trama al estilo clásico, con las claves de una enunciación narrativa de enorme novedad: «Hablamos, en Mendoza, del final de un proceso cuyos márgenes vienen determinados por el origen de las diversas propuestas de ruptura que se anuncian y arraigan en los años sesenta». De este modo la narrativa de Eduardo Mendoza encajaría en el panorama novelístico español como un alejamiento de los modelos de la generación del 50 (la obra de escritores como Luis Martín Santos o Juan Benet), y el asimilamiento de las nuevas propuestas narrativas procedentes de los autores del *boom* hispanoamericano con nombres como Cortázar, García Márquez, José Donoso o Vargas Llosa. Resulta por este motivo crucial el discurso de Eduardo Mendoza, ya que, como señala Gullón, «su trabajo nos ayudará a las letras españolas a salir de la encrucijada, porque en cierta medida hará lo mismo que venían haciendo los hispanoamericanos, experimentar con los elementos de la ficción y al mismo tiempo acoplar los mensajes nuevos».

El tratamiento de lo histórico como cuestionamiento de los presupuestos sociales en vigencia es lo que le permite a este autor calificar la narrativa de Eduardo Mendoza como un discurso postmoderno, ya que el presupuesto del que arrancan relatos como *La verdad sobre el caso Savolta* muestran una nueva apreciación del discurso tradicional que modela la trama según el desenmascaramiento de una realidad que ha quedado desfasada ante la caída de los grandes ideales que no sirven ya de resorte explicativo de la realidad moderna que nos rodea. Por ello, el cultivo de la historia tradicional, el regreso a la anécdota, la revitalización de las novedosas perspectivas y procedimientos narrativos, caracterizan,

para Herráez, la novelística de Eduardo Mendoza.

Con la finalidad de agilizar el orden explicativo, Herráez clasifica el corpus comentado en tres focos esenciales: «la conceptualización histórica y el pastiche», con novelas como *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*; «los divertimentos y la parodia», que incluye *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*; y «el relato folletinesco y su traducción melodramática», en *El año del diluvio*. Aunque resulte discutible, Herráez opta por comentar fuera de esta clasificación las tres novelas sobrantes –*La isla inaudita, Sin noticias de Gurb* y *Una comedia ligera*–, basándose en el predominio de lo fictivo sobre el soporte argumental, cuestión, que para él desclasifica estos tres títulos del conjunto de su obra.

Hay detrás de esta exposición una reivindicación del nombre de Eduardo Mendoza y de su obra como una de las muestras más singulares y valiosas de la novela española de este último tercio de siglo, obra a la que Herráez rinde un ponderado homenaje con un libro caracterizado por la claridad de su exposición y por la inserción de un profundo conocimiento de la narrativa española de todo el siglo XX y en especial de la nueva novela en Hispanoamérica.

Luis Veres

La Tercera España, *C. Vidal, Madrid, Espasa, 1998, 248 pp.*

Articulada la obra sobre la discutible tesis de las dos Españas, su autor acentúa la vagorosidad de la argumentación con definiciones y parcelaciones netamente arbitrarias y gratuitas, fruto de una escasa formación historiográfica. Aquellos análisis en los que su pluma puede utilizar sus sobresalientes conocimientos filológicos y literarios son, empero, de amena y provechosa lectura, por ejemplo, la etopeya de Juan de Valdés y sus aventuras inquisitoriales, y, muy especialmente, las acotaciones a la obra cervantina y, de manera particular, al *Quijote*, que, sin aceptar su caprichosa interpretación de su segunda parte como un testimonio de la tercera España –aquella superadora de los radicalismos de índole progresista y reaccionaria–, significan catas buidas en el sentido y significado de la gran novela. Por el contrario, resulta muy defraudante el estudio de Larra, considerado igualmente un representante de la tercera España, en la que el autor alinea también a Jovellanos, Costa, Azaña y Laín, de todos los cuales se traza un retrato no demasiado exacto con la excepción de Laín y, más parcialmente, de Jovellanos. Obra, en definitiva, de interesante planteamiento pero truncada por su infundada ambición: –orfandad metodológica, insuficiencia documental y bibliográfi-

ca–, irregularidad temática –y algún error factual (mayoría de edad de Isabel II, p. 129).

La izquierda que viene, *Navarro, J.; Castro, R., Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 472 pp.*

Libro interesante en muchas de sus páginas, pese a la escasa formación historiográfica y politológica de los periodistas encuestadores y glosadores de las opiniones de los cerca de veinte intelectuales y hombres públicos –con neta superioridad de los primeros– a los que entrevistan, casi todos ellos instalados en el ancho territorio de la izquierda española, menos remecida que otras de su entorno por la caída del muro de Berlín. Algunos planteamientos y propuestas para la renovación de esta corriente de pensamiento son, ciertamente, novedosos y, a las veces, sugestivos, como, entre otros, las formuladas por César Alonso de los Ríos, Santos Juliá –ambos muy severos en la crítica del comunismo soviético– y Fusi. Interrogaciones y réplicas no se circunscriben al plano de las realidades políticas, sino que se extienden a otros como el judicial, el económico o el cultural con fortuna diversa. Así, son muy esclarecedoras las contestaciones y posiciones frente a parte de los problemas más agudos de la Justicia –con muy pertinentes acotaciones de José Antonio Alonso cara a la aparición de nuevos delitos y a la inserción de la judicatura española en el espacio de la Unión Europea–; menos buidas se descubren, por el contrario, las de Victoria Camps y Maruja Torres frente a los cambios de paradigmas y vigencias sociales; y francamente opacas las de Carmen Rico Godoy, Juan Genovés o Forges en el marco de la temática educativa y cultural, alumbrada por las intuiciones y glosas de Fernando Savater y Javier Marías. En conjunto, abundan las viejas recetas, el premio a la facilidad y la ausencia de referencias a la izquierda británica y alemana.

J. M. Cuenca Toribio

Ludwig Wittgenstein. Biografía y mística de un pensador, *Mario Boero, Skolar, Madrid, 1998.*

El mismo filósofo que antes de morir declaraba que había tenido una vida maravillosa, se culpabilizaba constantemente por el curso de su existencia. ¿Se mentía a sí mismo —una de las cosas que más le horrorizaban— en su lecho de muerte? ¿O aceptaba que su vida podía alegrarle incluso en su extrañeza, tal como había declarado en una oca-

sión? Mario Boero, profesor de filosofía y presidente de la Asociación de Teólogos Laicos de España, se ha tomado en serio la declaración wittgensteiniana de que en su filosofía aparecían sus problemas personales. El propósito de Boero ha sido realizar una aproximación a la mística de Ludwig Wittgenstein teniendo en cuenta pensamientos y experiencias de su vida.

Sin embargo, Boero renuncia explícitamente a las afirmaciones del *Tractatus* sobre lo místico: el hecho de que el mundo sea y el sentimiento de que el mundo es un todo limitado contemplable *sub specie aeterni*. Por el contrario, entiende lo místico en relación a los límites de interpretación del mundo mediante el pensamiento y al carácter inefable de ciertas vivencias más hondas que aquellas de las que puede dar cuenta la teoría. Desde tal perspectiva Boero se aproxima a la biografía de Wittgenstein haciendo presente su carácter atormentado y los intentos biográficos e intelectuales por encontrar sosiego sin traicionarse a sí mismo.

En su cotidianeidad, Wittgenstein, quien consideraba que la filosofía no era una doctrina sino una actividad, se debatía entre la tendencia a teorizar y el pensamiento de que más profunda que la teoría era la vida buena, auténtica y feliz. Algo que se le resistía si tenemos en cuenta la severidad con que juzgaba sus relaciones personales, su propio carácter o sus apetitos sexuales. Sus juicios sobre su propia vida debían serlo más hacia sus acciones que hacia sus pensamientos. Pero, a pesar de ello, escribió en 1916 que la desesperación y la inseguridad eran consecuencia de una visión equivocada de la vida que conducía a la inquietud, la intranquilidad y a la tentación del suicidio. La armonía, por el contrario, estaría relacionada con la sencillez y la aceptación de lo real, del destino. De ahí la importancia de la experiencia de la «conversión», de la necesidad de cambiar de vida, tan patente en numerosos hechos de su biografía, lo cual podría ser favorecido por el impacto de ciertas iluminaciones –similares a los satori del Zen– como las que le aportó en 1910 una frase del dramaturgo Anzengruber, o la lectura de la obra de William James sobre la experiencia religiosa. A este respecto Boero ha realizado interesantes conexiones entre James y Wittgenstein. Destaquemos también las sugerentes y arriesgadas similitudes que detecta entre el filósofo y el Zen.

Rafael García Alonso

Obras escogidas, *3 volúmenes, Azorín, coordinador Miguel Ángel Lozano Marco, Espasa, Madrid, 1998.*

Estas obras escogidas comprende tres volúmenes. El primero recoge la totalidad de las novelas, el segundo antologa su producción ensayística y, finalmente, el tercero está compuesto por teatro, cuentos, memorias y una parte sustancial de su epistolario. Se trata pues de un conjunto muy amplio de su obra (casi cinco mil páginas), antologado (cuando lo es) con rigor y precedido de estudios informados y pertinentes. Hay que tener en cuenta que Azorín es autor de ciento cuarenta y dos libros, una obra realizada durante setenta años de vida literaria constante. Miguel Ángel Lozano nos cuenta, en la introducción general, que ha llevado a cabo la tarea de antologización siguiendo el criterio apuntado por el mismo autor, el de que «todo lo sacrificado a la actualidad, o perece o tiene un valor secundario». Por otro lado, el antólogo ha tenido en cuenta lo que la crítica (y eso que con imprecisión llamamos tiempo) tienen por más importante en los diferentes géneros que tocó.

La obra de Azorín está regida por un estilo inconfundible, y, por otro lado, este estilo tiene que ver con su noción de que tanta creación puede ser una novela como un artículo, idea que muchos otros escritores y críticos han defendido después que él. Desde *Castilla* a muchos de sus artículos periodísticos, se da ese denominador común de la búsqueda de la escritura, de la voluntad de estilo que transforma una opinión en algo que la transciende. Su estilo, se ha dicho varias veces, no es apto para la penetración en complejas psicología, no se trata de Dostoivski; carece también del tono épico o del propio para mostrar grandes pasiones. Descriptivo, puntilloso, el estilo de Azorín es un gran detector de sensaciones, capaz de captar los instantes y mostrarlo como tales. Amor al fragmento, a un recurso limitado y al mismo tiempo poderoso si se es capaz de llevarlo a sus últimas consecuencias. En este sentido, el autor madrileño participa del gongorismo: esa suerte de escritura altamente visual y precisa. Azorín es un poeta de los sentidos. Escritor impresionista, trata de captar lo fugaz, aquello que continuamente huye. Esta estética conlleva una actitud espiritual que trata de mostrar la sugestión que despierta en el escritor esto o aquello. Azorín fue fiel, aunque con matices, a esta fe simbolista que ya argumentó en varios de sus tempranos artículos sobre criterios de poética. El título de un artículo citado por Miguel Ángel Lozano, perteneciente al final de su vida (1965), sintetiza bien el misterio de su prosa: «Condensaciones del tiempo». No se trata de una explicación sino de una imagen que se adecúa a

la tensión, fragmentariedad y concreción de su escritura. La pulcritud entomológica por un lado y por el otro el misterio. O más bien, lo uno en lo otro, porque no se dan como realidades separadas. Pero designar su estilo, su manera de escribir, con un término tan seco como entomología es injusto porque hablamos no de una clasificación o cuidado sobre insectos muertos sino un ejercicio meticuloso llevado a cabo sobre palabras vivas, es decir: consigo mismo. Las palabras no son solo objetos (las vemos y las podemos analizar) sino también sujetos: nosotros mismos. Analizamos las palabras con las palabras mismas, hablamos de ellas con algo que nos constituye y que es indisociable de nuestro ser: el lenguaje.

Esa pasión descriptiva, esta fidelidad a lo fenoménico, tal como señala en su inteligente introducción Lozano, se apoya en una noción platónica de la contemplación. No es una mera aceptación placentera de lo exterior, sino que gracias a la contemplación alcanza su armonía profunda. Azorín parte de Platón pero desemboca en Schopenhauer, filósofo por el que sintió una fuerte atracción. Esta suerte de panteísmo de la contemplación no es apriorística sino resultado del estudio y de la observación. El puntillismo azoriniano, su acentuación metódica del detalle, tiene que ver, como aclara Lozano, con la noción platónica de la idea. Ningún detalle (personaje o suceso) puede entenderse aislado sino que forma parte, como señaló Ortega y Gasset, «de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos». La descripción, pues, no es una mera representación realista sino que trata de suscitar la idea de cada fenómeno. Al igual que Antonio Machado, que en boca de Mairena afirmaba que cada poética –e incluso cada poema– tenía su metafísica, Azorín cree en el alma de las cosas y en el alma del mundo, versión de la cosa en sí kantiana. Gracias al arte, a la literatura, esta «voluntad» schopenhauriana, esa sustancia del mundo, se exterioriza, se objetiviza, a través del artista. Esto es, tal vez, demasiada filosofía, porque al fin y al cabo estamos hablando de obras que algo dicen, que son una imagen (o muchas), de la vida, un testimonio de la vida, pero sin duda ayuda a comprender la coherencia de la obra azorianiana, sus propósitos y logros. Esta amplísima antología, que sin duda servirá para rescatar al gran escritor de la masa de sus escritos, permitirá también al lector curioso aventurarse en los volúmenes no antologados, aunque sin duda encontrará en estas páginas lo más granado de su producción.

Juan Malpartida

En América

El mito jesuítico

La obra narrativa de Augusto Roa Bastos gira en torno a los grandes momentos que estructuran la historia del Paraguay: la dictadura de Gaspar Francia (*Yo el Supremo*), la Guerra Grande o de la Triple Alianza (*El fiscal*), la Guerra del Chaco (*Hijo de hombre*). Faltaba a esta serie el gran mito paraguayo moderno: las misiones jesuíticas del siglo XVIII, que dieron lugar a otra guerra de exterminio, la Guerra Guaranítica, en la cual los gobiernos de España y Portugal acabaron con el poder de la Compañía y sus intentos de fundar la ciudad utópica e ideal que movió la curiosidad de ciertos ilustrados como Voltaire y el abate Viscardi.

Ahora se ha llenado el hueco con *La tierra sin mal*, una pieza de teatro recientemente estrenada en Asunción con puesta en escena, escenografía, luces y actuación de José Luis Ardissone. Un gran despliegue de medios (actores, bailarines y coro) atrajo al público que concurrió a una primera serie de casi cien funciones en la sala Arlequín de la capital paraguaya.

Como es habitual, la crítica ha encontrado en el texto de Roa una reflexión sobre lo inevitable y enigmático del poder en la conformación de las sociedades humanas, así como el diseño del destino de su país, un pueblo que siempre renace tras conflictos genocidas y que, por su condición de «isla de tierra» en el corazón de América del Sur, sugiere la presencia excepcional de la Utopía en suelo mediterráneo.

El fondo de la maleta

Para no olvidarse de Coudenhove-Kalergi

Europa se integra. Tenemos Maastricht, euro, entente defensiva y una Unión con cada vez más aspirantes a jugar en primera. Estos logros han sido motivo para recordar a los fundadores: Jean Monnet, Robert Schuman, Konrad Adenauer, Alcide De Gasperi, todos ellos políticos católicos. En efecto, Europa es una invención romana (del imperio, de la república imperial, del Tratado de Roma) y la Iglesia, en tanto entidad ecléctica, ha heredado esa imagen de reunión inventada por los romanos. Ecléctica y no dogmática: una Europa que ostente una civilización y numerosas culturas, no una Europa identifi-

cada sólo con el cristianismo y excluyente de las sobras. A esa la conocemos de sobra y es la Europa de las guerras de religión y las dos mundiales.

Pero nadie se ha acordado del primer albañil de la casa, Richard Coudenhove-Kalergi (1894-1972), fundador del movimiento Paneuropa en 1923. Fue un curioso europeo en el mejor sentido de la palabra: un mestizo. Por parte de padre, tenía ancestros flamencos, bohemios y cretenses. Los Kalergi habían alquilado su palacio veneciano a Richard Wagner y de ahí el nombre de nuestro personaje. Su padre, Heinrich, había sido embajador austrohúngaro en Constantinopla, Buenos Aires y Tokio, ciudades excéntricas. En la capital japonesa conoció a Mitsuko Ayoama, con la que se casó, mestizando todavía más el currículo familiar. De su madre obtuvo Coudenhove unos ojos rasgados de galán en amores exóticos del cine mudo. Y algo así habría de ocurrirle: se unió a una actriz, Ida Roland, lo que provocó la repulsa de su aristocrática familia y le señaló su vocación pública: el libro, la militancia paneuropea, la bohemia dorada de los artistas, intelectuales y diplomáticos.

Coudenhove era cosmopolita por destino y buen gusto, cosmopolita como la nobleza y la intelectualidad de aquella legendaria Viena anterior a 1914, donde germinaba, desde luego, el nacionalismo militante del que surgiría Hitler. Este nacionalismo empezó a rechazarle por razones estéticas, como plebeyo y pequeñoburgués. No era distinguido y la distinción era para Coudenhove la base de la ética. Una ética platónica que se reconocía en la precisa distinción de lo bello y lo feo. Así intentó explicarlo en su libro *La objetividad como principio básico de la moral* (1913), donde opone la moralidad de lo objetivo (la forma, lo universal, lo racional) a la inmoralidad de lo subjetivo, lo que no pasa del uno al otro. Ideal clásico, si se quiere, ideal que va de lo estético a lo político, a lo convivencial.

Sus ideas políticas eran tan mestizas y universales como su historia familiar: admiraba la modernidad de los Estados Unidos frente al arcaísmo nacionalista de los imperios europeos, raíz de la guerra, y quería una sociedad donde una aristocracia intelectual administrase una economía socializada. Con todo, los consejos revolucionarios de Munich en 1919 lo dotaron de un persistente horror al comunismo efectivo. En todo caso, su principio de nobleza y belleza (todos queremos ser nobles y bellos, somos animales estéticos) se oponía a las verdades reveladas del monoteísmo y buscaba lo ético en la naturaleza moral del hombre, no en su devoción sumisa a la divinidad.

Así fundó Paneuropa en 1923, inspirándose en la Panamérica de A. H. Fried, y celebró su primer con-

greso en 1926. Reunió a intelectuales y políticos. La lista sería interminable. Baste recordar a los contados españoles que le hicieron algún caso: Ortega, Unamuno, Cambó, Fernando de los Ríos. Rescato el emblema elegido, color oro y sangre: el sol de Apolo y la cruz de Cristo, la utopía nietzscheana del placer y el dolor, el sacrificio de Dionisos en la cruz, el despunte del nuevo día sobre el coágulo de la guerra, el tiempo como amanecer en el patíbulo.

Pero hay algo más y quizá lo más ponderable en el proyecto de Coudenhove: no haberse limitado a la proclamación idealista de una Europa unida porque así aparece, armoniosa, en los museos y las bibliotecas. Coudenhove percibió, con agudeza, que Europa no estaría unida si seguía debatiéndose en una maraña de aduanas y un caos de monedas, si franceses y alemanes no armonizaban sus industrias pesadas. Por eso convocó a banqueros como Rotschild y Warburg, a industriales como Heinemann y Mayrisch, organizó comités de empresarios en varios países y recibió apoyos políticos variados, lo mismo que oposiciones cerradas, que íbamos a conocer, reproducidas, en años posteriores: la Unión Soviética, Mussolini, el Papa Pío XI, la dirigencia inglesa, muy ufana de su imperio autosuficiente.

Cuando Hitler anexó Austria, Coudenhove huyó a París y en 1940, ante el avance alemán, a Nueva York, vía Lisboa. Pudo rescatar algunos objetos de su mansión vienesa y se ganó la vida enseñando historia. Ni Roosevelt ni Stalin, futuros administradores del mundo, lo vieron con simpatía, pero sí Truman, cuando se organizó la posguerra hostil y Churchill, desprovisto de imperio, se puso europeísta apasionado. Adenauer, antiguo seguidor de Coudenhove cuando regía el ayuntamiento de Colonia en tiempos republicanos, se fue convirtiendo en uno de los mentores de la Unión Europea Occidental, el Consejo de Europa, el Euratom. Coudenhove volvió a la carga. Ahora, los tiempos le resultaban favorables. Georges Bidault, ya en 1948, empezaba a pedir un parlamento europeo, elegido por los parlamentos nacionales.

Herr Richard vivió lo bastante como para advertir la derrota del ultranacionalismo y la organización de una Europa convivencial, pacífica y laboriosa. Si quedó extemporáneo en el continente del armisticio (no de la paz) de 1919-1939, la historia le preparó un premio consuelo a la paciencia y al trasfondo de la riqueza cultural de Europa: ser confín, tierra de invasión, mezcolanza, devenir. No conviene olvidarse de Richard Coudenhove-Kalergi.

Colaboradores

José Manuel Cuenca Toribio: Historiador español (Universidad de Córdoba).
Jordi Doce: Poeta y crítico español (Oxford).
Mireya Camurati: Profesora de literatura argentina (Nueva York).
Rafael García Alonso: Crítico y ensayista español (Madrid).
Jordi Gracia: Crítico y ensayista español (Universidad Central de Barcelona).
José Agustín Mahieu: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
Enrique Martínez Miura: Crítico musical español (Madrid).
José Antonio de Ory: Diplomático español (Nueva York).
Reina Roffé: Narradora y periodista argentina (Madrid).
Andrés Sánchez Robayna: Poeta y ensayista español (Tenerife).
Santiago Trancón: Crítico teatral español (Madrid).
Guzmán Urrero Peña: Doctor en ciencias de la información (Madrid).
Luis Veres: Crítico español (Valencia).
Dominique Viart: Crítico y ensayista francés (Universidad de Lille).

Boletín

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nos 28-29



LECCIONES DE UN FIN DE SIGLO (1898-1998)

Juan Marichal • José Manuel Sánchez Ron

Mercedes Cabrera • Elvira Ontañón

Salvador Giner • Josefina Gómez Mendoza

Alejandro Tiana • Leoncio López-Ocón

Número 28-29
España: 900 ptas.
Extranjero: 1.600 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 2.500 ptas.
Extranjero: 4.500 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 91 583 83 08

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	4
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
Pensamiento político español

Claudio Magris
Microcosmos

Julien Gracq
Diarios

Cartas de Brasil e Inglaterra

Entrevista con Eduardo Vicente


MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL


COOPERACIÓN ESPAÑOLA